تلاش و توازن

ڈاکٹر قمر رئیس

تلاش
و
توازن

تلاش و توازن

ڈاکٹر قمر رئیس

ترتیب

مصنّف کے بارے میں :

نام : مصاحب علی خاں

قلمی نام : قمر رئیس

پیدائش : شاہ جہاں پور (یو۔پی)

۱۲ر جولائی ۱۹۳۲ء

تعلیم : ایم۔اے، ایل۔ایل۔بی، پی۔ایچ۔ڈی (علیگ)

موجودہ عہدہ : استاد شعبۂ اُردو، جامعہ تبینہ۔ دہلی یونیورسٹی۔ دہلی

مطبوعات :

۱۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ

۲۔ منشی پریم چند (شخصیت اور کارنامے)

۳۔ مضامین پریم چند

۴۔ اُردو ڈرامہ

۵۔ مرزا رسوا (ادبی سوانح) زیرِ تکمیل

انتساب

والدہ مرحومہ کی مامتا

اور

والدِ محترم کی بے کراں شفقت کے نام

دیباچہ

تنقیدی مضامین کا یہ مجموعہ، میرے اُن مضامین کا انتخاب ہے جو گزشتہ سات آٹھ سال کی مدّت میں، مختلف اوقات میں لکھے گئے اور جن میں سے بیشتر بعض رسائل میں شائع ہو چکے ہیں. کتابی صورت میں پیش کرتے ہوئے ان مضامین پر نظرِ ثانی کی گئی ہے۔

اس دیباچے میں ادب اور تنقید کے بارے میں اپنے پھیلے اور بکھرے ہوئے خیالات کو سمیٹنا ممکن نہیں. کتاب کا نام 'تلاش و توازن' میرے تنقیدی مطمحِ نظر کے اساسی پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تلاش و تفحص کا جذبہ میرے نزدیک، تنقید کا نقطۂ آغاز ہے۔ ادب کا سنجیدہ قاری، جب ادبی کارناموں سے متاثر ہو کر، ان کے محرکات اور ماخذوں کی جستجو کرتا ہے تو گویا ذہنی طور پر وہ

ایک تنقیدی عمل سے گزرتا ہے۔ ادب کی حقیقت اور ماہیئت کے بارے میں جستجو کا یہ عمل جتنا گہرا، محیط اور متوازن ہو گا، اتنا ہی اس بات کا امکان ہو گا کہ اس کی جستجو یا غور و فکر کے نتائج سچائی سے قریب تر ہوں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ میرے نزدیک، سچائی ہمیشہ توازن یا درمیانی صورت میں ملتی ہے۔ ایسا ہو سکتا ہے لیکن لازماً نہیں۔ اس لیے بھی کہ سچائی کی طرح توازن بھی ایک اضافی حقیقت ہے۔ میرا احساسِ توازن، بہر حال میرا اپنا ہے۔

جن حضرات کی نظر سے میری بعض دوسری تحریریں گزری ہیں ان سے یہ حقیقت پوشیدہ نہیں ہو گی کہ میں تنقید کے ایک خاص دبستان سے تعلق رکھتا ہوں جسے عام طور پر ادب کی 'سماجیاتی تنقید' کا نام دیا گیا ہے اور جس کے مطابق شعر و ادب کو سماجی محرکات اور ماخذوں کے وسیع تر پس منظر میں دیکھا، سمجھا اور پرکھا جاتا ہے۔ 'سماجیاتی تنقید' کی اس اصطلاح سے مجھے اتفاق نہیں تاہم اس کا ذکر اس لیے کر دیا کہ ادب اور تنقید کے بارے میں میرے عام رویے اور مسلک کو سمجھنے میں آسانی ہو گی۔ میرے نزدیک ہر ادبی تخلیق، خواہ وہ کسی بھی باطنی تجربے یا داخلی حقیقت کا اظہار ہو اور اس کا پیرایۂ بیان کتنا ہی نازک اور تہ دار ہو، کسی نہ کسی سماجی صورتِ حال کا عکس ہوتی ہے۔ اور صرف عکس ہی نہیں، وہ اس پر تبصرہ بھی ہوتی ہے۔ اس کی تفسیر بھی اور تنقید بھی۔ اگرچہ یہاں اس حقیقت کے اعتراف میں مجھے تامّل نہیں کہ شعر و ادب میں سماجی عنصر ایک متحرک انسانی وجود کے واسطے سے، اس کی منفرد شخصیت اور مخصوص طبعی میلانات کا جزو بن کر اور فنی تخلیق کے مراحل سے گزر کر

سامنے آتا ہے۔ اس لیے ادب کے مطالعے میں سماجی اور تاریخی عوامل کے ساتھ ساتھ، فنکار کی شخصیت کے تشکیلی عناصر، اور داخلی محرکات کا مطالعہ بھی اہمیت رکھتا ہے ۔۔ دوسرا پہلو جو ادب کے مطالعے میں ہمیشہ میرے پیشِ نظر رہا ہے، فن و ادب کی روایات، ان کا تسلسل اور ان کے مخصوص ضابطے ہیں۔ سماجی نظام اور سماجی اقدار کی تبدیلی اور اس تبدیلی کے قوانین ادب کی اقدار، معیار اور اس کے قوانین کو اسی رفتار سے اور اسی حد تک بدلتے ہیں جس طرح اور جس حد تک وہ انسانی اقدار، انسانی جذبات اور محسوسات کے مجموعی اور عمومی Pattern پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس اجمال کی تفصیل کا یہ موقع نہیں۔ کہنے کا مدعا یہ ہے کہ ادب کے مطالعے میں ان تینوں پہلوؤں پر نظر رکھنا، ان کے امکانات، حدود، باہمی روابط اور گوناگوں اثرات کو سنجیدہ انہماک سے سمجھنا اور سمجھانا تنقید کا ایسا منصب ہے جو اسے علمی وزن و وقار بخشتا ہے۔

شاید اب اس حقیقت پر زور دینے کی ضرورت نہیں کہ ادب سماجی حقیقت کے اظہار کا ذریعہ ہے اور کم از کم زبان کے واسطے سے ادب کی تخلیق ایک سماجی فعل ہے۔ اس لیے ادیب کے سماجی رویّے، گرد و پیش سے اس کے رشتوں اور اس کے زاویۂ نگاہ کی پرکھ میرے نزدیک تنقید کا اہم فریضہ ہے۔ ادب کی بعض اصناف ایسی ہیں (مثلاً ناول) جن میں سماجی حقائق اور ان کے بارے میں مصنف کے نقطۂ نگاہ کا مطالعہ نسبتہً آسانی اور وضاحت سے ممکن ہے اور بعض اصناف (مثلاً شاعری) ایسی ہیں جن میں

مصنف کا طرزِ ادراک و احساس اس کی شخصیت کی تہوں، تجربہ اور تخیل کی نو بہ نو کیفیتوں اور رموز و علائم کی نزاکتوں اور ندرتوں میں پنہاں ہوتا ہے۔ تنقید ان رجحانات کے حُسن کو سمجھتی اور سراہتی، کائنات سے اس کے رشتوں کی توضیح کرتی، اور اس کے فن کی انفرادیت اور معنویت کو دریافت کرتی ہے۔ میں نے اپنے مطالعوں میں اسی نقطۂ نظر کو سامنے رکھا ہے، اس میں کس حد تک کامیاب ہو سکا ہوں اس کا فیصلہ قارئین ہی کریں گے۔

یہ مضامین کسی خاص منصوبے کے تحت نہیں لکھے گئے۔ بلکہ جیسا کہ شروع میں کہا گیا مختلف اوقات میں، مختلف محرکات کے زیرِ اثر ضبط تحریر میں آئے۔ اس لیے ان میں موضوع کا تنوع بھی ملے گا اور فکر و اظہار کا بھی۔ اس دوران نثری اور افسانوی ادب خصوصیت سے میرے زیرِ مطالعہ رہا اور اس کے بعض پہلوؤں پر سوچنے کا موقع ملا۔ یہی سبب ہے کہ اس مجموعے میں بیشتر مضامین افسانوی ادب سے متعلق نظر آئیں گے۔ آزاد انصاری والا مضمون دراصل ایک نشری تقریر ہے۔ اصولی طور پر میں نشری تقاریر کو تنقیدی مضامین کے مجموعے میں شامل کرنے کا حامی نہیں۔ لیکن یہ مضمون مطالعے سے زیادہ موضوع کی اہمیت کے پیشِ نظر شامل کیا جا رہا ہے۔ آزاد انصاری کی خدمات کے بارے میں ہمارے کسی ناقد نے اب تک سنجیدگی سے قلم نہیں اٹھایا۔ یہ تعارفی جائزہ پچھلے دور کی اردو شاعری کے نشو و نما میں ان کی کوششوں اور صلاحیتوں کا شاید ایک دھندلا سا تصور دے سکے۔ 'تراشیدہ' پر مضمون

بھی حقیقت میں تبصرے کی صورت میں لکھا گیا تھا۔ جسے معمولی ترمیم و توسیع کے ساتھ شامل کیا جا رہا ہے۔

احمد ندیم قاسمی اور جدید ازبکی شاعری کے موضوع پر جو مضامین شامل ہیں وہ میں نے ۱۹۶۵ء میں تاشقند کے زمانۂ قیام میں لکھنا شروع کیے تھے۔ ندیم، یوں تو میرے محبوب فنکاروں میں سے ایک ہیں لیکن ان کی افسانہ نگاری کے بارے میں سنجیدگی سے سوچنے کا موقع مجھے اس وقت ملا جب سمرقند یونیورسٹی میں اُردو کی معلّمہ محترمہ رینا ایلیزاروو انے ندیم کی افسانہ نگاری کے مختلف پہلوؤں پر مجھ سے تبادلۂ خیالات کیا۔ محترمہ رینا اُن دنوں ڈاکٹریٹ کی سند کے لیے ندیم کی افسانہ نگاری پر مقالہ لکھ رہی تھیں۔ ازبکی شاعری والے مضمون کے سلسلے میں، میں اپنے تاشقند کے بعض اُردو داں احباب بالخصوص ڈاکٹر نبی محمد دف، محمد جانف رحمان بیردی، فتح تیشا بائف اور قربان تولگانوف کا ممنون ہوں جنھوں نے مواد کی فراہمی اور ترجمے کے کاموں میں سچّے خلوص اور ذوق و شوق سے میری مدد کی۔

محبّی انور کمال حسینی صاحب اس مجموعے کی ترتیب اور طباعت کے ذمہ دار ہیں۔ اس لیے اس میں اگر کچھ حُسن ہو تو اسے ان ہی کی دلچسپی، محنت اور خوش ذوقی کا ثمرہ سمجھا جائے۔

قمر رئیس

۲۴ مارچ ۱۹۶۸ء
ڈی ۲/۱۴ ماڈل ٹاؤن۔ دہلی ۹

اُردو ناول کا تشکیلی دَور

دو سال بعد ۱۹۶۹ء میں اُردو میں فنِ ناول نگاری کی عمر سو سال ہوجائے گی۔ تاہم اس طویل مدّت میں یہ صنفِ ادب ترقی کے وہ مدارج طے نہیں کر سکی جو اُردو افسانہ نے پچاس سال میں طے کر لیے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ نصف صدی پہلے تک ناول کو قصّہ گوئی کا ہی ایک انداز سمجھا گیا اور اسے اعلیٰ یا سنجیدہ ادب میں کوئی اہم مقام حاصل نہ ہو سکا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا خیال ہے کہ ناول کے بارے میں اُردو والوں کا یہ اندازِ نظر آج بھی برقرار ہے۔ اور سرشار کے بعد اب تک کا عہد اُردو ناول کے زوال وانحطاط کا دَور ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ناول کے بارے میں اس غیر سنجیدہ رویّے میں تبدیلی ہوئی ہے تاہم یہ بھی واقعہ ہے کہ ہمارے یہاں ناول کی فنّی اہمیت اس کے تخلیقی عمل اور امکانات پر اتنی توجہ نہیں

دی گئی جتنی کہ دی جانی چاہیے تھی۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح دنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں ناول نے اس عہد کی سب سے اہم نمائندہ اور مقبول صنفِ ادب کا درجہ حاصل کر لیا اُردو میں اسے وہ مقام و منصب نہ مل سکا۔

ناول اپنی معیاری شکل میں ادب کی ایک صنف ہے۔ اس لیے ادب کی طرح اس کا طریق کار اور مقصد بھی زندگی اور اس کے حقائق کی حسن کارانہ ترجمانی ہے۔ ایسی ترجمانی جو نہ صرف ہمیں لطف و انبساط اور تسکین بخشے، بلکہ ہمارے علم و آگہی کی حدوں کو وسیع کر کے زندگی اور فطرت کے اسرار و مسائل کو سمجھنے میں مدد دے۔ اس کے ساتھ ہی ناول فن افسانہ نگاری کی روایت سے وابستہ ہونے کے باعث افسانہ کے مطالبات کو بھی پورا کرتا ہے۔ یعنی اس میں قصہ کردار مکالمے اور بیانیہ حصے ہوتے ہیں اور اس کا قصہ آغاز، ارتقا اور منتہا کی منزلوں سے گزر کر ایک فطری اور منطقی انجام تک پہنچتا ہے لیکن ناول کے بارے میں یہ حقائق اس کا کوئی واضح تصور نہیں دیتے۔ کم و بیش یہی اوصاف و عناصر دوسری افسانوی اصناف مثلاً ڈرامہ، رزمیہ یا داستانوں وغیرہ میں بھی ملتے ہیں۔ اس لیے افسانوی ادب میں ناول کی اہمیت، انفرادیت اور فروغ کو سمجھنے کے لیے ہمیں کچھ اور حقائق پر نظر رکھنا ہوگی۔

افسانوی ادب کے ارتقا کی کہانی دراصل انسانی فطرت اور کائنات سے اس کے رشتوں کے ارتقا کی داستان ہے۔ خارجی قوتوں یا کائنات کی تسخیر کے مسلسل عمل میں انسان علم و آگہی کا جو سرمایہ جمع کرتا رہا ہے اس کی روشنی نے ایک طرف خارجی قوتوں یا فطرت کے تاریک گوشوں پر سے پردہ اٹھایا اس کے سنگین آغوش کو نرم بنایا اور دوسری طرف خود اس کی فطرت کی تشکیل اور بشریت کی تکمیل ہوئی۔ تاریکی سے روشنی، حیوانیت سے انسانیت، جہل سے علم، جذبے

سے شعور اور جسم کی کثافت سے روح کی لطافت کی سمت بڑھتے ہوئے انسان کے خوابوں، خواہشوں حوصلوں اور اندیشوں نے جو روپ بدلے اسی کے تخیلی اظہار کا نام افسانہ ہے۔

انسان کی اس ساری جدوجہد میں ایک حقیقت نمایاں رہی ہے اور وہ یہ کہ انسانی فطرت اسی حد تک اپنے حیوانی اوصاف سے نجات پا سکی اور پا سکتی ہے جس حد تک کہ وہ اپنی بنیادی مادّی ضرورتوں کے جبر سے آزاد ہو سکے۔ حیوانی پہلوؤں سے آزادی انسان کو انسانیت اور مادّی حاجتوں کے دباؤ سے آزادی انسان کو روحانیت یا تہذیبی فروغ کے امکانات کی راہ دکھاتی ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ انسان اور انسانی سماج کے ارتقا کا یہ سفر کسی پہلے سے بنی بنائی شاہراہ پر نہیں ہوا بلکہ ایک صحرائے بیکراں میں چل کر اس نے خود راستہ بنایا ہے۔ وہ صدیوں تک بھٹکتا رہا ہے۔ وہ راستہ بھی بناتا رہا اور راہ کی دیواریں بھی اُٹھاتا رہا۔ بت گری بھی کرتا رہا اور بت شکنی بھی۔ وہ سحر و افسوں کے اصنام خیالی، مذہب، ملوکیت اور جاگیرداری کی خدمت گزاری میں اپنی بہترین صلاحیتیں صرف کرتا رہا۔ لیکن اس جانفشانی میں اس کی عقل بیدار، ذہن اخاذ اور شعور سرکش ہو کر آگے بڑھتا رہا۔ گلہ بانی، کاشت کی ترقی، ذرائع نقل و حمل کی بہتری اور جہازرانی کی منزلوں سے آگے بڑھ کر جب وہ مشینی حرفتی دور میں آیا تو آزادی آسودگی اور تخلیقی محنت کی بیشمار راہیں اس کے سامنے کھل گئیں۔ خارجی قوتوں سے اس کے رابطے تیزی سے بدلنے لگے۔ علم و آگہی کے نت نئے وسائل نے انسان کی سماجی اور تہذیبی زندگی میں ایسی سرگرمی پیدا کر دی جو اس سے پہلے کسی عہد کے سماج میں موجود نہیں تھی۔ انسان اور کائنات کے مابین نئے رشتوں اور فرد اور سماج کی بڑھتی ہوئی آویزش کے مکمل اور موثر اظہار کے لیے ناول جیسی صنف وجود میں آئی۔

اس صنعتی اور سرمایہ دارانہ معاشرے میں سماج اور فطرت کی حریفانہ قوتوں سے فرد کی کشمکش اساسی اہمیت رکھتی تھی۔ انسان اپنی تب و تاب جرأت شوق اور عزائم کا پرچم

لیے ہوئے ہر میدان میں ان سے نبرد آزما تھا وہ قدیم سامنتی نظام کی مجہول باقیات سے نجات پانا چاہتا تھا۔ نئے نظام کے جبر و ظلم اور سماجی ناانصافیوں کے خلاف جنگ کر رہا تھا۔ وہ فضاؤں میں تیرنے، سمندروں کے ازلی اسرار کا سراغ لگانے اور انسان کی رسائی سے پرے صحراؤں اور پہاڑوں کی چوٹیوں پر اپنی ہمّت کے پرچم گاڑنے کے ازلی خوابوں کو حقیقت بنانے کے درپے تھا۔ اس مقدس جدوجہد میں خود اس کا جذباتی، حسّی اور معنوی وجود بھی ایک نئے پیکر میں ڈھل رہا تھا۔ خارجی دنیا کی طرح اس کے وجود کی دنیا بھی بڑی پیچیدہ، تہ دار اور پُراسرار ہوتی جارہی تھی۔ فرد کی حیثیت سے انسان کی یہی داخلی اور خارجی حشر خیزیاں اپنے تمام سماجی اور تہذیبی رشتوں کے ساتھ ناول کا موضوع بن گئیں۔ اسی لیے ناول کے اوّلیں معمار فیلڈنگ نے ناول کو نثر میں عام انسانی زندگی کا رزمیہ کہا ہے۔ ناول میں واقعیت کے گہرے رنگ کی وجہ سے ہی اس نے اپنے ناولوں کو مرزا رسوا کی طرح "اپنے عہد کی تاریخ" بھی قرار دیا۔ دورِ جدید کے ایک نقّاد رالف فاکس نے بھی ناول کو صنعتی اور سرمایہ دارانہ عہد کی سوسائٹی اور فطرت سے فرد کی جنگ کا رزمیہ کہا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ادب میں ناول کی صورت میں جس نوع کی حقیقت نگاری کا آغاز ہوا اس کو صنعتی دور کی کشمکش، آویزش اور ہماہمی سے الگ کر کے دیکھا نہیں جاسکتا۔ یہ بھی سچ ہے کہ اس حقیقت نگاری یا فن ناول نگاری کا محرک انسان کی ذات میں انسان کی وہ گہری دلچسپی ہے جو اس سے پہلے کسی دور میں پیدا نہیں ہوئی تھی۔ لیکن یہاں یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ صنعتی عہد کے انسان اور سماج کی تصویر کشی کے لیے ناول نے اپنے فن کے جو

جو آداب اور اصول وضع کیے کیا وہ قدیم افسانوں یا داستانوں کی ہی ایک ترقی یافتہ صورت نہیں کہے جا سکتے؟

ناول بے شک اپنی ظاہری ساخت کے اعتبار سے رزمیہ ڈرامہ یا داستانوں کے خاندان سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس فرق نے کہ ان کا آغاز و ارتقا صنعتی دور سے پہلے ہوا اور ناول کا خاص صنعتی دور میں۔ ظاہری مشابہت کے باوجود ان کے درمیان بڑا فصل اور بُعد پیدا کر دیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ناول کے شجرۂ نسب میں داستانوں کا نام سب سے آخر میں اور سفر ناموں، ڈائریوں، انشائیوں، آپ بیتیوں، مکاتیب اور نثری تمثیلوں کے بعد آئے گا۔ یہ وہ اصنافِ ادب ہیں جو نشاۃ ثانیہ کے بعد اور صنعتی تبدیلیوں کے زیرِ اثر فرد کے اُبھرتے ہوئے کردار سے انسان کی بڑھتی ہوئی دل چسپی کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ ان اصناف میں فرد کے کردار اعمال مشاغل اور اس کے نو بہ نو تجربات کا واقعیت پسندانہ اظہار ہی ناول کے ورود کی بشارت تھا۔ ان جدید اصناف میں عصری زندگی اور بدلتی ہوئی حقیقتوں کا احساس و ادراک ناول کا پیشرو کہا جا سکتا ہے۔

اُردو میں نذیر احمد، سرشار اور شرر کے ناولوں کو قدیم رنگ کے قصّوں اور داستانوں کی ہی ایک نئی شکل یا ان کا جانشین کہا گیا ہے اور ابھی تک ان کی درمیانی کڑی یعنی ان سفر ناموں، انشائیوں، سوانحی مضامین مکاتیب اور نثری تمثیلوں کی تحقیق اور دریافت نہیں کی گئی۔ جو اپنے محرکات اور ماہیئت کے اعتبار سے داستانوں سے دور اور ناول سے بہت

قریب ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ فوائد الناظرین میں شائع ہونے والے پروفیسر رام چندر کے اخلاقی، سوانحی اور اصلاحی مضامین سے لے کر سرسید تحریک کے آغاز تک ایسی بے شمار تحریریں ملتی ہیں جو اُردو میں ناول کی حقیقی پیشرو کہی جائیں گی۔ گارساں دتاسی نے اپنے خطبات میں ایسے متعدد واقعاتی اور تمثیلی قصوں کا ذکر کیا ہے جو اس دوران اُردو میں شائع ہوئے۔ مرزا نوشہ کے خطوط کی مقبولیت کا ایک اہم سبب یہ تھا کہ ان کے آئینے میں اس عہد کے ایک روشن طبع اور خود آگاہ انسان کے نو بہ نو تجربات، اس کے مشاغل اور معمولات اور گرد و پیش کی زندگی سے اس کے حریفانہ رشتے اپنی ساری جزئیات کے ساتھ بے نقاب ہو گئے تھے۔ اس سلسلے میں عزیز الدین احمد خاں کا رمزیہ "جواہرِ اصل" جو بقول دتاسی بنین کی PILGRIMS PROGRESS کے طرز پر لکھا گیا۔ کریم الدین کا تمثیلی قصہ "خطِ تقدیر" اور محمد حسین آزاد کی تمثیلی تصنیف "نیرنگِ خیال" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان تمثیلوں میں اس زندگی کے معاملات اور مسائل، احساسات اور خیالات کو مجسّم اور مشخص بنا کر قصے کے پیرایے میں پیش کیا گیا ہے۔ ان کے کردار اپنی تعمیری نوعیت کے اعتبار سے داستانوں کے تخیلی اور ناولوں کے حقیقت پسندانہ کرداروں کی درمیانی صورت ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ محمد حسین آزاد کی تصنیف "آبِ حیات" کی بے پناہ مقبولیت کا راز اس میں نہیں ہے کہ وہ اُردو شاعری کے عہد بہ عہد ارتقا کی روداد ہے بلکہ اس میں ہے کہ اس کے صفحات میں اُردو شعرا کی سیرت ان کے اطوار و مشاغل اور کشاکشِ حیات کے جیتے جاگتے مرقعے ملتے ہیں۔ خود

آزاد نے اس کے دیباچے میں کہا ہے :

"جہاں تک ممکن ہو اس طرح کہ ان کی زندگی کی بولتی چالتی جیتی جاگتی، چلتی پھرتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں اور انھیں حیاتِ جاوداں حاصل ہو۔"

زندگی کی بولتی چالتی، جیتی جاگتی، چلتی پھرتی تصویریں ہی ناول کے فن کی بنیاد ہیں۔ اور یہی اُردو ناول کا نقطۂ آغاز ہے۔ لیکن اردو ناول کے مطالعے کے سلسلے میں چند دیگر امور کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ انگریزی میں ناول سے پہلے کا یہ عبوری دور جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے خاصہ طویل ہے اور تقریباً دو سو سال کی مدت میں پھیلا ہوا ہے جبکہ اردو میں اس عبوری دور کی میعاد تیس سال سے زیادہ نہیں۔ برطانوی سماج میں اس عبوری دور میں علوم و فنون اور صنعت و حرفت کی ترقی کے ساتھ ساتھ نثری افسانوں میں بھی عصری زندگی کے حقائق کی ترجمانی کا رجحان بڑھتا گیا۔ اس کے ساتھ ہی اطالوی اور اسپینی زبان کے نیم واقعاتی قصّوں کے ترجموں نے بھی اس رجحان کو تقویت بخشی۔ ان روایات کو جذب کر کے اٹھارویں صدی کے وسط میں جب رچرڈسن اور فیلڈنگ نے ناول لکھے تو ان کی تخلیقات انگریزی میں اس فن کا مکمل اور جامع نمونہ قرار پائیں۔ اُردو میں صورتِ حال اس سے بہت مختلف تھی۔ اول یہ کہ اس دور میں ایسے نثری قصّے عنقا تھے جن میں عصری زندگی کے حقائق اور انسانی کردار کو قابلِ اعتنا سمجھا گیا ہو۔ دوسرے یہ کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہماری معیشت اور معاشرتی زندگی میں جو تبدیلیاں پیدا ہو رہی تھیں

زہ ملک میں پیداواری وسائل کی تبدیلی اور صنعتی ترقی کا فطری اور منطقی نتیجہ نہیں تھیں بلکہ وہ غیر ملکی سامراجی اقتدار کے زیر اثر مصنوعی طور پر وقوع میں آرہی تھیں اور بعض حیثیتوں سے اُس عہد کی اصلاحی تحریکوں کا نتیجہ تھیں۔ یہ صحیح ہے کہ مغرب کے ترقی یافتہ صنعتی تمدّن کی برکتوں اور مغربی علوم و افکار کی اشاعت نے تعلیم یافتہ طبقہ کو تہذیب و تمدّن کے ایک نئے تصوّر اور نئی اقدارِ حیات سے روشناس کرایا تھا اور ملکہ وکٹوریہ کے اعلان نامے نے ہندوستانی عوام کو رنگ و نسل اور مذہب و ملّت کی تفریق کے بغیر ترقی کرنے کے یکساں مواقع دینے کا اقرار کر کے مساوات، سماجی انصاف اور آزادی کا ایک ناقص لیکن نیا تصوّر دیا تھا تاہم ذہن و فکر کی یہ تبدیلی چونکہ ایک مخصوص حلقے تک محدود تھی اور ملکی معیشت کی اندرونی تبدیلی کا نتیجہ نہیں تھی اس لیے اس دور میں نئے صنعتی اور بورژوا رشتوں کے بجائے عہدِ وسطیٰ کے تہذیبی علائق زرعی نظام کی اقدار اور جاگیردارانہ فکر و احساس کا دور دورہ رہا۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائی دور میں جو ناول لکھے گئے وہ ہر لحاظ سے ناقص اور کمزور ہیں ان میں تمثیلوں، اخلاقی قصوں اور داستانوں کا رنگ نمایاں ہے۔ ان ناولوں میں جو کردار ہیں وہ ایک محدود اور تنگ فضا میں سانس لیتے ہیں۔ ان کی زندگی کے سماجی روابط واضح نہیں، وہ اکثر ایک مثالی اور ڈھلے ڈھلائے روپ میں سامنے آتے ہیں اور ان کی سیرت کے صرف چند پہلو ہی نمایاں ہوتے ہیں۔ تاہم ان کوتاہیوں کے باوصف نذیر احمد، سرشار نے کچھ ایسے جاندار کردار بھی تخلیق کیے ہیں جو اُن کی کتابوں سے نکل کر ہمارے ذہن و تخیل کی

دنیا میں بس گئے ہیں۔ اس کا سبب یہی ہے کہ انھوں نے عصری زندگی کا مطالعہ گہری نظر سے کیا تھا اور بدلتی ہوئی حقیقتوں کو بدلتے ہوئے انسانی مزاج اور انسانی رویوں میں تلاش کرنے کی کوشش کی تھی۔ اصغری، اکبری، کلیم، ظاہر دار بیگ، ہریالی اور ابن الوقت اور میاں آزاد، خوجی اللہ رکھی اور مہاراج بلی ایسے کردار ہیں جن کو آسانی سے نظر انداز یا فراموش کرنا ممکن نہیں۔ نذیر احمد کے مذہبی اور اخلاقی معتقدات کچھ بھی ہوں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے ناول ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کی زندگی، اس کے گوناگوں مسائل اور بدلتی ہوئی ذہنی فضا کو سامنے لاتے ہیں۔ ان کے بہت سے کردار اس عہد میں پیدا ہونے والی عقلیت پسندی، تشکیک، انفرادی آزادی، نئے جمالیاتی احساس اور اصلاحی جوش کی علامت بن کر ذہن و عمل کی ہر سطح پر آویزش کی جھلک دکھاتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں میں تعلیم نسواں، کفایت شعاری، نظم و توازن، غیر تعیشانہ شرعی زندگی اور تعلیم و تجارت پر جو زور ہے اس سے بھی متوسط طبقے کی زندگی کے بہت سے گوشے سامنے آتے ہیں۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ نذیر احمد کے وہی کردار جاندار، تابناک اور موثر ہیں جو اُن کی ہمدردیوں سے محروم ہیں جو باغی ہیں جو انفرادی آزادی اور خود اعتمادی کو عزیز رکھتے ہیں جو نئے ذہن، نئے احساس، نئے افکار کی نمائندگی کرتے ہیں، میری مراد ہے اکبری، نعیمہ، کلیم، مبتلا اور ابن الوقت وغیرہ۔ یہ سیرتیں اصغری، نصوح، فہمیدہ، میر متقی اور حجۃ الاسلام کی سیرتوں سے کہیں زیادہ دل کش، روشن اور موثر ہیں اس لیے کہ وہ فرد کی حیثیت سے

اپنے ماحول اور حالات کی مخاصمانہ قوتوں کا مقابلہ کرتی ہیں۔ اسی لیے
ان میں زندگی کی تڑپ، گرمی اور توانائی ہے۔ فرد اور سماج کی اسی آویزش
کے حسن کارانہ شعور و اظہار کا نام ناول ہے۔

اس کے برعکس سرشار کے ناولوں میں ارضیت اور ایک طرح کی واقعیت
کے باوجود عصری زندگی کے حقائق کا وہ گہرا شعور نہیں، ملتا جو نذیر احمد کے
ناولوں میں نظر آتا ہے۔ سرشار کی نفسیاتی بصیرت بھی نذیر احمد سے کم تر
ہے۔ وہ انبوہ کو انسان پر، خارج کو باطن پر، تخیلی جولانی کو فکری گہرائی پر،
سرخوشی و سرشاری کو ہوش مندانہ متانت پر، روانی کو ٹھہراؤ پر اور تفصیل و
وضاحت کو ایجاز و اختصار پر ترجیح دیتے ہیں۔ ناول کے بارے میں اپنے
ایک مضمون میں سرشار نے لکھا ہے کہ آج کل کے فرضی قصے واقعات پر
مبنی ہیں، تاریخی امور پر مبنی ہیں اور جنھیں پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے جیسے مصنف
کوئی چشم دید واقعہ بیان کر رہا ہو۔

ناول میں واقعہ نگاری کا یہ تصور اتنا ہی ناقص ہے جتنے کہ سرشار کے ناول۔
وہ مداری کی طرح زندگی کا تماشا دکھانے ہی کو ناول کا فن سمجھتے ہیں۔ انھیں
یہ علم نہیں تھا اور نہ ہو سکتا تھا کہ ناول زندگی کی مصوری ہی نہیں اس کی
فلسفیانہ تعبیر اور تعمیر بھی ہے اور یہ کہ ناول کا تخلیقی عمل قارئین کے مذاق کے
پاس و لحاظ سے کہیں زیادہ عصری زندگی کے حقائق اور فن کے گہرے
شعور کا مطالبہ کرتا ہے۔ بے شک سرشار کا قلم لکھنؤ کے زوال پذیر نوابی یا جاگیردارانہ
معاشرے کی مصوری پر قدرت رکھتا ہے اور غیر شعوری طور پر وہ اس سماج کے

بعض ایسے تضادات، ایسے تاریخی حقائق اور تہذیبی عوامل کو بے نقاب کر دیتے ہیں جو اُس عہد کی کسی دوسری تاریخی دستاویز یا ادبی کارنامے میں نظر نہیں آتے لیکن اس نظام سے ان کے عقیدت مندانہ رویے نے انھیں اس کے جابرانہ پہلوؤں کو دیکھنے سے باز رکھا۔ نوابین اور امرا کی معاشی بدحالی ان کی عیش کوشیوں اور الجھنوں کی مصوّری میں ان کا لہجہ ہجویہ نہیں بلکہ ماتمی ہے۔ صرف یہی نہیں اس عہد میں جو نئی زندگی اور نئی ذہنی فضا پیدا ہو رہی تھی، سرشار نے اسے بھی قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ ان کے ناولوں میں پروفیسر، وکیل، گارڈ، ٹکٹ بابو، میونسپل کمشنر اور سپچریلے کا ذکر بھی آتا ہے لیکن بے کیف اور بے روح۔ وہ ان کی نفسیات اور بدلتے ہوئے سماجی رشتوں میں ان کے امکانات پر نظر نہیں ڈالتے۔ یہی وجہ ہے کہ فسانۂ آزاد اور سیرِ کہسار کو ناول ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ ان کا فن ناول کی بہ نسبت داستان اور رومانس سے زیادہ قریب ہے۔ واقعہ بھی یہ ہے کہ سرشار نے سرور کے فسانۂ عجائب اور سروانٹس کے واقعاتی رومانس 'ڈان کوئک زوٹ' سے متاثر ہو کر ناول نگاری یا حقیقت پسندانہ فسانہ نگاری کا آغاز کیا تھا ان قصوں کا انداز ان کی شخصیت کی مخصوص افتاد سے بھی مناسبت رکھتا تھا لیکن اس اثر پذیری نے انھیں ناول کے فنی تقاضوں سے دور کر دیا۔

جیسا کہ ذکر آچکا ہے ناول دراصل حرفتی دور کے بدلتے ہوئے پیچیدہ معاشرے میں فرد کی کشمکش اور آویزش کے عمل سے ترکیب پاتا ہے اور یہی وہ عمل ہے جس میں ناول کے کردار اپنے باہمی رشتوں اور رویوں، عمل اور ردعمل

کی کڑیوں میں ڈھل کر اپنی انفرادیت اور معنویت پاتے ہیں۔ ان کی انفرادیت ناول نگار کے نفسیاتی درک اور ان کی معنویت ناول نگار کی سماجی اور فلسفیانہ بصیرت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ناول نگار ہمیں صرف منظر نہیں دکھاتا بلکہ مخصوص حالات SITUATIONS کے پس منظر میں وہ اپنے کرداروں کی جذباتی اور ذہنی تصویریں دکھاکر یا ان کے انفرادی تجربوں میں تعمیمی رنگ بھر کر کسی سچائی اور حقیقت کو واضح کرتا ہے۔ یہ سوچنا کہ گرد و پیش کی زندگی کو وہ جیسا اور جس رنگ میں دیکھتا ہے بجنسہٖ ویسا ہی پیش کر دیتا ہے غلط اور گمراہ کن ہے۔ وہ اس پیچیدہ تہ بہ تہ اور ہمہ رنگ زندگی میں سے جو اس کے گرد خود رو جنگل کی طرح پھیلی ہوتی ہے کچھ خاص سیرتوں، حالات اور واقعات کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ ان سیرتوں کو ایک مخصوص مزاج میلان اقدار اور مقاصد سے لیس کرتا ہے۔ ان کی داخلی اور خارجی کشمکش میں ہر جگہ وہ ایک ہدایت کار کا رول ادا کرتا ہے۔ اشخاص قصہ کی باہمی کشمکش کے عواقب سے بھی وہ آشنا ہوتا ہے اور جانتا ہے کہ ناظرین کے ذہن پر کرداروں کے مقدرات کے کیسے اثرات مرتسم ہوں گے۔ مثال کے طور پر وہ اس نفسیاتی حقیقت سے آگاہ ہوتا ہے کہ قارئین کو صرف ان ہی کرداروں سے سچی ہمدردی پیدا ہوگی جو نامساعد حالات پر قابو پانے یا اپنی کمزوریوں اور آلودگیوں سے بلند ہونے کی جد و جہد کریں گے ورنہ وہ صرف ان پر ترس کھا کر رہ جائیں گے۔ الغرض ناول میں ناول نگار کا نقطۂ نگاہ اور طرزِ انتخاب ایک طرف تو خود اس کی شخصیت اور شعورِ حیات کو بے نقاب کرتا ہے اور دوسری طرف

ناول کو معنوی پیکر اور ایک مخصوص فنی ہیئت دیتا ہے۔

ناول کی اس تخلیقی اور فنی ہیئت کا احساس پہلی بار مرزا رسوا کے ناول 'امراؤ جان ادا' میں ہوتا ہے۔ مرزا رسوا کے سامنے نذیر احمد، سرشار اور شرر کی روایات موجود تھیں اور وہ ان سب سے نالاں تھے۔ وہ ناول کا ایک مکمل اور معیاری نمونہ پیش کرنا چاہتے تھے۔ اس سلسلے میں یہ عام روایت بھی غلط ہے کہ مرزا رسوا نے یہ ناول پبلشر کی فرمائش پر بالاقساط اور قلم برداشتہ لکھا۔ دنیا کے شاہ کار ناولوں کی تخلیق اس طرح نہیں ہوئی ہے بلکہ وہ برسوں کی تخلیقی محویت کا ثمرہ ہیں۔ اس بات کے شواہد موجود ہیں کہ مرزا رسوا نے اپنے دورِ طرب کی اچھوتی یادگار کے طور پر کم و بیش چار سال تک ایک خوش مذاق طوائف کی سیرت کو اپنے ذہن و تخیل میں پالا اور پرورش کیا۔ چار سال تک ان کی جمال پرست طبیعت نے اس کے تصور کو خلوتِ فکر و شعور میں بنایا، سنوارا، تراشا اور ڈھالا ہے اور جب امراؤ جان ادا کی تخلیق کا عمل اس کے تجربات کی خوب صورت لڑی کی شکل میں مکمل ہو گیا تب مرزا رسوا نے قلم اٹھا کر کاغذی پیرہن کی شکل میں اسے دنیا کے سامنے پیش کر دیا۔ ان کی پیش کش کے انداز میں ایسا جذباتی خلوص، اعتماد اور قطعیت تھی کہ لوگ مدتوں اکبری دروازے کے اردگرد اس کا اتا پتا پوچھتے رہے۔

مرزا رسوا نے یہ ناول تقریباً چالیس سال کی عمر میں اس وقت لکھا ہے جب یونانی اور مغربی فلسفے کے مطالعے، سائنسی علوم سے دل چسپی اور شعریات کے رچے ہوئے شعور نے ان کے ذہن و فکر کی سطح کو بہت بالیدہ اور بلند

کردیا تھا۔ دوسرے یہ کہ انھوں نے اپنے عہد کی نہیں بلکہ ماضیٔ قریب کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا جو نسبتۃً ٹھہری ہوئی تھی اور جس کا مطالعہ آسان تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے لکھنؤ کے انحطاطی نوابی دور کی مرتی اور ابھرتی ہوئی قوتوں کو دیکھ لیا تھا۔ اُس نظام کے تضادات اور انسانیت سوز پہلوؤں پر ان کی نظر تھی۔ اسی تاریخی شعور اور ایک نکھری ہوئی انسان دوستی کے نقطۂ نظر سے ان کے تخلیقی جذبے نے کرداروں کو تراشا ہے۔ امراؤجان ادا کا ہر کردار اور ہر واقعہ اس انحطاطی تہذیب کے کسی نہ کسی پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی امراؤجان ادا نواب سلطان اور خود مرزا رسوا کے کرداروں کے آئینے میں اُس نئی تہذیب اور نئے نظامِ اقدار کا ایک تصور بھی اُبھرتا ہے جو اُس دور میں پیدا ہو رہا تھا۔ بعد میں رسوا نے اپنے ناول 'شریف زادہ' میں اس فضا کو زیادہ وضاحت کے ساتھ اور جامعیت سے پیش کیا۔ اس ناول میں مرزا عابد حسین کا کردار اُس نئے انسان کی جدوجہد کا مرقع ہے جو نئے حالات، نئے سماج میں اپنے لیے جگہ بنانا چاہتا ہے۔

اس زمانے میں مولانا شرر نے تاریخی ناول لکھ کر نہ تو تاریخ کے ساتھ انصاف کیا اور نہ فنِ ناول نگاری کے ساتھ۔ دراصل وہ اس اصلاحی احیاپسندی کی تحریک کے ایک سرگرم رکن تھے جس کا مقصد اسلاف کے کارناموں کو بیان کرکے مسلمانوں میں نیا جوش و ولولہ اور عزم و حوصلہ پیدا کرنا تھا۔ اس لیے ان کے بیشتر ناولوں کا موضوع ماضی کے مسلمان سورماؤں کی فتوحات اور کارنامے

ہیں۔ دراصل تاریخی ناول کی اپنی روایت اور اپنے تقاضے ہیں اور باوجود ناول کہلانے کے اس کا فن رومانس یا داستانوں سے قریب تر ہے۔ یوں تو شرر نے آغا صادق کی شادی، غیب داں دلہن یا بدر النسا کی مصیبت، جیسے چند معاشرتی ناول بھی لکھے ہیں لیکن سچ پوچھیے تو وہ سرشار کے مختصر ناولوں جام سرشار اور کامنی سے بھی زیادہ بے جان اور کمزور ہیں۔ ان کے تاریخی ناولوں میں صرف "فردوسِ بریں" ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے جو مبالغہ آرائی تخئیلی کج روی اور فنی عدم توازن سے پاک ہے۔ اسلام کی بڑھتی ہوئی قوت کے خلاف باطنیہ فرقے کی سازشوں کو مولانا نے جس دقت اور بصیرت سے دیکھا اور پیش کیا ہے۔ وہ ان کے تاریخی شعور اور فنی مہارت کا سب سے دل کش نمونہ ہے۔ مولانا شرر نے اپنے ناولوں میں ٹکنیک کے بعض تجربے بھی کیے۔ انھوں نے قصہ پر زور دے کر ناول کو دل چسپ اور مقبول بنایا اور شاید یہی ان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز میں ناول کے ان اولین معماروں کے مقلدین بھی میدان میں آگئے۔ مرزا عباس حسین ہوش، بشیر الدین اور راشد الخیری نے نذیر احمد کی روایت کو اپنایا۔ راشد الخیری نے تاریخی ناول لکھ کر شرر کی تقلید بھی کی جس پر نذیر احمد نے انھیں تنبیہہ کی کہ اپنوں کو چھوڑ کر غیروں کی پیروی کرتے ہو۔ دراصل تاریخی ناول کے رجحان کو فروغ دینے میں بنکم چندر چٹرجی کے ناولوں کا بھی بڑا اثر تھا۔ شرر نے بہت پہلے ان کے ناول "درگیش نندنی" کا ترجمہ کیا تھا۔ ان کے دوسرے ناولوں کے ترجمے بھی عام طور پر ملتے

تھے۔ محمد علی طبیب نے بھی اس دور میں تاریخی ناول کثرت سے لکھے۔ قاری سرفراز حسین عزمی مرزا رسوا کے ناول امراؤ جان ادا سے متاثر ہو کر طوائفوں اور طوائف پرستوں کی اصلاح کی طرف مائل ہو گئے۔ سجاد حسین نے سرشار کے ظریفانہ رنگ میں نکھار پیدا کیا۔ پریم چند نے اس دور میں جو ناول لکھے ان میں سرشار اور بنکم چندر دونوں کا رنگ نمایاں ہے اور آریہ سماج کا اصلاحی جوش فراوانی سے ملتا ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے خاتمے سے قبل ہی نیاز فتح پوری کے ناول بھی منظر عام پر آ گئے جو ایک طرح کی رومانوی حقیقت پسندی کے مظہر ہیں۔ ان کی آزاد خیالی، بغاوت، حسن پرستی اور جذباتی سرشاری اپنی ارضیت کے باوجود اس سے ابھر کر تخیلی اور ماورائی رنگ اختیار کر لیتی ہے۔

ناول کی فنی تعمیر اور تشکیل کے سلسلے میں اردو ناول نگاروں نے اس دور میں تین طریقوں سے کام لیا ہے اور اس طرح زندگی اور فن کے مطالبات سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کی ہے۔ اول یہ کہ انھوں نے ایک فارمولے کے تحت کوئی قصہ گڑھ لیا اور پھر اس کی مناسبت سے کردار اور واقعات تراشے۔ اس طرح کے ناولوں میں سارا زور عمل یا واقعات کی دل چسپی اور تیز روی پر ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان میں زندگی کے حقائق کی عکاسی اور کرداروں کی تعمیر پس پشت جا پڑی ہے۔ سرشار کے بعض ناول اور شرر اور طبیب کے بیشتر ناول اسی طرز کی نمایندگی کرتے ہیں۔ دوسری صورت میں ناول کا محرک کوئی خاص موضوع یا سماجی مسئلہ نظر آتا ہے۔ پہلے سے سوچے ہوئے

خاص کسی موضوع، مسئلہ یا خیال کی بنیاد پر ناول نگار کردار تراشتا ہے اور اسکی مناسبت سے واقعات کا انتخاب کر کے قصہ گڑھتا ہے۔ یہاں گرد و پیش کی زندگی کے تضادات اور اس کی ہماہمی کو پیش کرنے کا زیادہ امکان ہوتا ہے بشرطیکہ ناول نگار اپنے موضوع کی وضاحت کے جوش میں کرداروں کے ماحول اور نفسیات کو نظر انداز نہ کر دے۔ اس کا خوف بھی ہوتا ہے کہ وہ حقیقتوں کے تضادات کو چھوتا ہوا ان کے اوپر پرواز کر کے افکار و خیالات کی منطقی یا تخیلی دنیا میں کھو جائے۔ نذیر احمد، مرزا عباس حسین اور نیاز فتحپوری کے ناول اسی تشکیلی عمل کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تیسری صورت میں ناول نگار کے پیش نظر کوئی قصہ یا موضوع نہیں بلکہ صرف کردار ہوتا ہے اور وہ ناول کی تشکیل میں قصے سے زیادہ کردار کو اہمیت دیتا ہے۔ اس مقصد کے لیے ناگزیر طور پر وہ ایسے واقعات اور ثانوی کردار تخلیق کرتا ہے جو بنیادی کردار کی واقعیت اور سیرت کو ایک انفرادی رنگ بخشتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی خود اپنی واقعیت اور زندگی کے امکانات بھی پاتے ہیں۔ اس نوع کی تعبیر امراؤ جان ادا، شریف زادہ، اور سجاد حسین کے حاجی بغلول میں نظر آتی ہے۔

مجموعی طور پر پہلی جنگ عظیم تک اردو میں نذیر احمد، سرشار، رسوا اور شرر کی روایات کا سکہ چلتا رہا۔ اس سے ظاہر ہے کہ ابھی تک اس معاشرے میں وہ حالات پیدا نہیں ہوئے تھے جو ناول کی نشو و نما اور فروغ کے لیے سازگار ہوتے ہیں۔ لیکن اس دوران ملک میں صنعتی اور حرفتی توسیع و ترقی

جدوجہد آزادی کی شدت، مغربی تعلیم اور فکری تحریکات کے ہمہ گیر اثرات، روسی انقلاب، ملک میں کسان اور مزدور تحریکوں کے آغاز، بیرونی دنیا سے تعلقات اور نئے تصورِ حیات نے ایسی ذہنی فضا پیدا کر دی جس نے پہلی جنگ عظیم کے بعد ناول کے فن کو نئی روایات سے روشناس کرایا اور نئے دور میں اس کی ترقی کے امکانات روشن کیے۔

جدید اُردو ناول

(تشکیل سے تکمیل تک)

مولانا محمد حسین آزاد جب قدیم اُردو شاعری کا تذکرہ مکمل کر کے جدید اُردو شاعری کا آغاز کر رہے تھے تو اُردو میں ناول کی تاریخ کا پہلا باب کھل رہا تھا اس طرح آج سے سو سال پہلے ہندوستان کی اجتماعی زندگی اور شعور کی خاموش سطح پر نئی لہروں کا ارتعاش شاعری میں طرزِ جدید اور اُردو نثر میں ناول نگاری کے اولیں نقوش کا آغاز تھا۔ شمالی ہندوستان میں تجدید و اصلاح کی تحریکوں کا یہ دور پہلی جنگ عظیم تک اپنے منتہا پر پہنچ کر ذہن و فکر کے نئے دھاروں میں جذب ہو گیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور کی شاعری نشاۃ ثانیہ کی تحریک اور اس سے وابستہ اصلاحی جوش کی ترجمان، وطنیت کے جذباتی تصوّرات کی نقیب اور قومی زندگی اور مناظرِ فطرت کی منظوم عکاسی کا نمونہ ہے لیکن جہاں تک تخیئلی اسلوب، داخلی مزاج اور فنی ہیئت کا تعلق

ہے۔ اس عہد کی جدید شاعری قدیم شاعری ہی کا تسلسل کہی جائے گی۔ اسی طرح
اس دور کے وہ واقعیت پسندانہ قصے جو نذیر احمد، سرشار، شرر، رسوا اور اُن
کے مقلدین نے لکھے اصلاحِ معاشرت، تہذیبِ اخلاق اور تنقیحِ عقاید کا وسیلہ
یا پھر غروب ہوتی ہوئی نوابی دور کی زندگی اور تہذیب کا مرقع اور مرثیہ
بن گئے ہیں۔ یوں تو اُردو میں واقعیت پسندانہ قصوں یا ناول کے اس
تشکیلی دور کا آغاز قدیم جاگیردارانہ نظامِ زندگی کی شکست اور نئے صنعتی معاشرے
کی آمد آمد کا فطری اور ناگزیر نتیجہ تھا لیکن چونکہ ہندوستانی معاشرے کی یہ
تبدیلی ملکی پیداواری وسائل کی اندرونی تبدیلی کا نہیں بلکہ برطانوی سامراج
کے نئے اقتدار، اصلاحی تحریکوں کے اثرات اور ترقی یافتہ یورپی معاشرے
کی تمدنی برکتوں کے اوپری جذب و اثر کا نتیجہ تھا اس لیے اس عبوری دور کے
ناولوں میں قدیم اخلاقی کہانیوں، تمثیلی قصوں، داستانوں اور شعری اسالیب کے
اثرات نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ مرزا رسوا کے وہ معاشرتی ناول بھی جن میں
انھوں نے عصری زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ اصلاحِ معاشرت اور اصلاحِ
نفس کے اخلاقی اور غایتی رنگ اور رجحان کے آئینہ دار ہیں۔ لیکن اس مصلح
اور عالمِ دین کی شخصیت میں جو حُسن پرست فنکار، رندمشرب عاشق اور جدید و
قدیم فلسفے اور سائنسی علوم سے بہرہ ور انسان دوست دانشور بیٹھا تھا اس
نے بعض نجی محرکات کے زیرِ اثر امراؤ جان اداؔ کے توسط سے اپنے ماضی اور
اس کے تہذیبی عروج و زوال کی سرچشموں کو دریافت کیا اور اس طرح
اُردو کو ایک ایسا ناول دیا جو اس دور کے ناولوں میں ممتاز اور منفرد

حیثیت رکھتا ہے۔ شرر نے بھی اپنے بعض تاریخی ناولوں میں قصّے کے منطقی ربط اور متوازن ترتیب کا سلیقہ دیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر یہ دور تشکیلی دور ہی کہا جائے گا۔ پریم چند نے بھی پہلی جنگ عظیم تک 'انڈین سوشل ریفارم سیریز' کے تحت 'ہم خرما و ہم ثواب'، جلوۂ ایثار' کشنا اور بازارِ حُسن کے نام سے جو ناول لکھے وہ ہندو قوم اور ہندوستانی معاشرت کی اصلاح کے جوش و ولولہ سے معمور ہیں۔

دراصل "گوشۂ عافیت" سے (جو پریم چند نے جنگ عظیم کے بعد ۱۹۲۰ء میں مکمل کیا) اُردو ناول کی تاریخ میں ایک نئے موڑ اور ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس میں ہندوستانی معاشرے کی بڑھتی ہوئی طبقاتی آویزش اور اس کے بنیادی مسائل کا احساس و شعور ناول کے فن کو ایک نیا روپ دیتا اور ناول کو انسانی زندگی کا رزمیہ بنا دیتا ہے۔ اکتوبر انقلاب کی کامیابی' پہلی جنگ عظیم کا خاتمہ، برطانوی اقتدار کے خلاف بڑھتی ہوئی صف آرائی' جزوی صنعت کاری سے شہری زندگی کی ہما ہمی' محنت کش طبقے کی بیداری' متوسط طبقے کی نمود اور مغرب و مشرق کی آویزش سے ہندوستانی معاشرہ جس نئے قالب میں ڈھل رہا تھا اور اس میں فرد کا کردار جتنا متحرک اور تہ دار' برگشتہ اور بیزار ہوتا جا رہا تھا' پریم چند کے ناول اسے سمجھنے کی سب سے زیادہ دیانت دارانہ اور سنجیدہ کوشش ہیں۔ یہ سعی پیہم 'گوشۂ عافیت' سے 'گئو دان' تک ناول کے نئے امکانات اور نئی روایات کی تلاش و تعمیر میں صرف ہوتی نظر آتی ہیں۔ یہ ناول کی تشکیل کے بعد تعمیر کا دور ہے۔

نذیر احمد، رسوا اور سرشار نے فرد اور سماج کی آویزش اور عصری سماجی حقیقتوں پر زور دے کر ناول کا جو خاکہ بنایا تھا' پریم چند نے اس میں رنگ بھرا۔

پریم چند کے ذہنی اور فنی ارتقا کے سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ جیسے جیسے ہندوستانی سماج کے بدلتے ہوئے طبقاتی کردار کے بارے میں ان کی آگہی بڑھتی گئی، ان کی تخلیقی فکر پر بھی جلا ہوتی گئی۔ جیسے جیسے مظلوم اور پامال طبقوں سے اُن کی ہمدردی گہری ہوتی گئی، فن پر بھی ان کی گرفت بڑھتی گئی۔ ان کی تخئیلی قوت ان کے آدرشوں سے زیادہ سماجی اور تہذیبی حقائق پر اعتماد کرنے لگی۔ ان کے کردار زیادہ تہ دار، دلچسپ اور مکمل ہوتے گئے۔ ابتدا میں وہ نذیر احمد کی طرح بعض مسائل کو لے کر ناول کا خاکہ تیار کرتے تھے بعد میں وہ اپنے گرد و پیش سے سور داس' نرملا اور ہوری جیسے اشخاص چُن کر ناول کی تعمیر کرنے لگے۔ ان کی ذہنی تصویریں زیادہ روشن، ڈرامائی اور تاثر آفریں ہوتی گئیں۔ 'گئو دان' کی فنی ساخت میں ایک کوہستانی عوامی گیت کا زیر و بم، سوز و درد اور دل میں ڈوب جانے والی دلکشی اور سادگی ہے اور یہ ناول ان کی فنی بصیرت کا نقطۂ عروج ہے۔

اس میں شک نہیں کہ پہلی جنگ عظیم سے ۱۹۳۶ء تک اُردو ناول نگاری کا دوسرا دور پریم چند کا دور کہا جائے گا۔ اس عہد میں ان کے ناول اس فن کا بلند ترین معیار ہیں۔ اُردو میں صرف پریم چند ہی ہیں جنھوں نے نذیر احمد سرشار، اور رسوا کے ورثے اور ان کی روایت کو سمجھا اور اسے اپنی سعی مسلسل

سے آگے بڑھایا۔ ان کے دوسرے معاصرین مثلاً راشد الخیری، نیاز فتحپوری مجنوں گورکھپوری اور قاضی عبدالغفار کی کوششیں ناول کے اعلیٰ یا خوب تر معیاروں کی تلاش و تعمیر میں کوئی نمایاں حیثیت یا اہمیت نہیں رکھتیں۔ تخلیقی ادب میں ان کی اہمیت اور مقبولیت کے اسباب دوسرے ہیں۔

پریم چند کے بعد ناول میں جدید تر رجحانات کے ذکر سے پہلے اس حقیقت کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ پریم چند کا نقطۂ نگاہ سائنسی نہیں تھا۔ ان کے ذہن کی تربیت اور تشکیل انیسویں صدی کی اصلاحی اور بیسویں صدی کے اوائل کی وطن پرستانہ تحریکوں کے آغوش میں ہوئی تھی۔ جاگیردارانہ اور زرعی نظام کی سیدھی سادی زندگی اور اقدار انھیں عزیز تھیں۔ وہ سائنسی فتوحات اور صنعتی ترقیوں سے خائف رہتے تھے اور کبھی کبھی بڑی حسرت سے ماضی کی طرف بھی مڑ کر دیکھ لیتے تھے۔ اس لیے آخر تک ان کا نقطۂ نگاہ تصوّر پرستی، روحانیت اور اخلاقی عناصر سے یکسر پاک نہیں ہو سکا اور جیسا کہ اکثر ناقدین نے کہا ہے، وہ سائنسی اشتراکیت پر نہیں بلکہ اس کی انسان دوستی پر ایمان لائے تھے۔ ان کے سماجی اور سیاسی شعور میں متوسط طبقے کی مفاہمت پرستی کا گہرا رنگ تھا۔ وہ زندگی کے تضاد اور سماجی مسائل کا حل سائنسی بصیرت سے نہیں، اخلاقی زاویوں سے تلاش کرتے تھے۔ یہ ایک بڑی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں میں حقیقت نگاری اور فنی تکمیل کا احساس ناتمام اور ناقص نظر آتا ہے۔

۱۹۳۶ء کے بعد ادیبوں کی جس نئی پود نے ناول اور افسانے کو اظہار

کا ذریعہ بنایا وہ پریم چند کے مقابلے میں جدید تر ذہن، سائنسی فکر اور احساسِ تازہ کی مالک تھی۔ اس کے عرفان و آگہی کی بنیاد جدید سائنسی علوم تھے۔ اس کے پاس بشریت اور عقلیت کی نئی کسوٹی تھی۔ اس کے ذہن وشعور کی تعمیر میں اگر ایک طرف مارکس اور اشتراکی سرمایۂ ادب تھا تو دوسری طرف فرائڈ ڈی۔ ایچ لارنس، برنارڈ شا اور جیمس جوائس جیسے مفکر اور ادیب تھے۔ ان کے نظریات اور ادب سے ہر ادیب نے اپنے کردار اور مزاج کی مناسبت سے استفادہ کیا۔ انھوں نے فرد اور سماج کے بدلتے ہوئے رشتے کو سمجھتے ہوئے سماجی عوامل کے ساتھ ساتھ فرد کے کردار اور اس کے تجربات پر زور دیا۔ اس طرح اردو ناول میں زندگی کے جدلیاتی شعور تحلیل نفسی اور داخلی حقیقت نگاری کی ایک تازہ لہر پیدا ہوئی۔ پریم چند کے بعد شروع ہونے والا یہ دور گزشتہ تیس سال کے زمانے پر محیط ہے لیکن اس درمیان سنہ ۱۹۵۰ء کے آس پاس ادیبوں کی ایک نئی پود بھی اس کارواں میں شامل ہوگئی۔ جو احساس وشعور کی ایک نئی سطح اور نئے زاویۂ فکر کی نمائندہ ہونے کے باوجود اس سے الگ نہیں۔

اس تیس سالہ دور میں اردو ناول نے عصری زندگی اور بصیرت کی تفسیر و ترجمانی کرتے ہوئے جس طرح فن کے نئے امکانات کی جستجو اور نئی روایات کی تعمیر کی ہے اس کا مطالعہ ہی دراصل جدید اردو ناول کا مطالعہ ہے۔ آسانی کے خیال سے اس زمانے کو سنہ ۵۰ء سے قبل اور اس کے بعد کے ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

اس عہد میں حقیقت پسندانہ ادب کی کثیر اشاعت اور مقبولیت اس بات کا ثبوت ہے کہ فرد کی ذات اور زندگی زیادہ پیچیدہ پُرآشوب اور پُرفسوں ہوتی جا رہی ہے اور اسی نسبت سے خارجی قوتوں سے اس کی آویزش بھی زیادہ شدید اور گہری ہو رہی ہے۔ اس عہد میں دانش و فکر، ادب و سیاست، تعلیم و تہذیب غرض زندگی کے ہر شعبے میں متوسط طبقہ نمایاں حصہ لے رہا تھا اور مختلف حالات میں اس کی نفسیات نت نئی صورت اختیار کر رہی تھی۔ پریم چند نے جب اسے سماجی اور سیاسی میدانِ عمل میں دیکھا تھا تو اس کی عملی قوت، جرأت و ہمّت، حوصلہ مندی اور امید پروری پر ان کی نظر جم گئی تھی۔ اس دور کے ناول نگاروں نے اسے نئے حالات میں ذرا قریب سے دیکھا تو اس کی داخلی کشمکش، محرومیوں، اعصابی ہیجان، روحانی کرب اور دردمندی نے انھیں شدّت سے متاثر کیا۔ لیکن اس کی شکست خوردگی اور یاس و محرومی انفرادی ہو کر اجتماعی آویزش اور آشوب کی ساری فضا کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ "لندن کی رات" کا ہیرو نعیم ایک موقع پر سوچتا ہے۔ "انسان کی قسمت میں یہ جگر خراشی، یہ کوفت آخر کیوں لکھی ہے۔ ہم کتنے بے بس ہیں۔ سب سے زیادہ تکلیف دہ روحانی مصیبت ہے جو ہمیں لاچار کر دے۔ جو ہمارے جذبات کو اتنا زیادہ اُلجھا دے کہ پھر ان کا سلجھنا مشکل نہیں بلکہ ناممکن ہو جائے۔" سجاد ظہیر کے اس ناولٹ کے بیشتر کردار اسی روحانی اذیت اور باطنی کشمکش سے دوچار ہیں۔ نعیم، اعظم، راؤ، احسان، ہیرن سب

اُسی کرب ناک جذباتی کشمکش کا نمونہ ہیں جو اُس دور میں تعلیم یافتہ اور متوسط طبقے کے ہندوستانی نوجوان کا مقدر تھی۔ عشق، مے نوشی اور یار باشی سے بھی ان کے زخموں اور دُکھوں کا مداوا نہیں ہوتا۔ وہ سب اپنے ملک کی غلامی افلاس، ذلّت اور کروڑوں ہم وطنوں کی مظلومی کے بارے میں سوچتے ہیں اور دکھی ہو جاتے ہیں۔ ان کا مادی وجود لندن میں اور معنوی وجود ہندوستان میں ہے۔ سجاد ظہیر نے پہلی بار اس ناولٹ میں شعور کی رو کی ٹکنیک کو جزوی طور پر لیکن کامیابی اور تخلیقی مہارت سے برتا ہے۔ اس میں داخلی تصویر کشی اور تلازمۂ خیال کے بست وکشاد کے فنکارانہ شعور سے کرداروں کو اچھوتے زندہ پیکر دیئے گئے ہیں۔ اس طرح یہ ناول بھی اپنی ٹکنیک، نقطۂ نگاہ اور فنی ساخت کے اعتبار سے جدید امکانات کی بشارت ثابت ہوا۔ یہ صرف چند نوجوانوں کی حکایت شب نہیں بلکہ ہندوستان کی ذہنی تاریخ کا ایک جز اور زندہ سماجی حقیقتوں کا مرقع بن گیا ہے۔ اس کی ٹکنیک اس لحاظ سے بھی اچھوتی ہے کہ ناول کا ہر کردار پلاٹ کی تشکیل میں اساسی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے نظریاتی اختلافات اور انفرادی فکر و عمل اور ردِعمل کی ترکیب و ہم آہنگی سے جو جذباتی فضا بنتی، جو ذہنی روشنی اُبھرتی اور سماجی معنویت پیدا ہوتی ہے وہ ناول کا پلاٹ اور ناول نگار کا مقصودِ نظر ہے۔

کچھ عرصے بعد قرۃ العین نے اسی ٹکنیک کو اپنے ناول "میرے بھی صنم خانے" میں زیادہ انہماک، جزرسی اور کامیابی سے برتا اور پیش کیا۔

اس کا موضوع برطانوی عہد میں اودھ کے جاگیردار طبقے کا تہذیبی زوال اور اس کی موت کا المیہ ہے۔ اس طرح موضوع کی حد تک یہ ناول پریم چند کی روایت سے گریز لیکن سرشار اور رسوا کی روایت کی تجدید کا مظہر ہے۔ ان کا موضوع بھی نوابی دور کی لکھنوی تہذیب کا زوال رہا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ 'میرے بھی صنم خانے' میں نوابین کی محل سراؤں، خانم کے نگار خانے اور چوک کی جگہ غفران منزل' لالہ رخ دل کشا کلب اور حضرت گنج نے لے لی ہے۔ دوسرے یہ کہ رسوا اور سرشار نے نسبتاً غیر جذباتی ہو کر اس طبقے کی زندگی کو تاریخی اور سماجی حقائق کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے جبکہ قرۃ العین کے یہاں صورتِ حال برعکس ہے۔ تاہم تقسیم ہند کے سانحہ تک پہنچتے پہنچتے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے قرۃ العین کے جذباتی اور فکری دھارے نے ایک کروٹ بدلی ہے۔ مشترکہ قومیت مشترکہ کلچر کی بقا اور قومی آزادی کے جو خواب وہ دیکھ رہی تھیں ان کی شکست کا کرب پیچو کی موت کے مرثیہ میں پوری شدت سے ابھر آتا ہے۔ پھر آخر میں دہلی سے رخشی کی واپسی اور غفران منزل میں قائم دفتر کے سنتری کا اسے روک کر یہ کہنا کہ 'شریمتی مہیلاؤں کے ری سٹلمنٹ کا دفتر امین آباد میں کھلا ہوا ہے' نہ صرف یہ کہ تعلقدار طبقے کی نزاعی ہچکی کا منظر ہے بلکہ یہ ناول ایک تمثیلی رنگ میں ہندوستانی مسلمانوں کا المیہ بھی بن جاتا ہے جو گویا اپنے ہی وطن میں مہاجر ہو جاتے ہیں۔

یہ ناول ایک شاعرانہ تخیل اور اچھوتی تکنیک کا بے مثل کرشمہ ہے مغرب میں شعور کی رد کا دبستان ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے خلاف

ردعمل اور اس احساس کا نتیجہ ہے کہ سماجی حقیقت نگاری (جسے وہ غلطی سے نقل IMITATION کہتے ہیں) ناول میں انسانی زندگی کے ناقص سطحی اور محدود تجربات کا احاطہ کرتی ہے۔ خارجی اور سماجی زندگی اتنی گنجان وسیع و عریض اور بے ہنگم ہے کہ اس طرح ناول میں اس کا احاطہ ممکن ہی نہیں۔ زندگی، بقول ورجینا دلف روشنی کا ایک ایسا ہالہ، ایک ایسا نیم شفاف ملفوف ہے جو شعور کے آغاز سے انجام تک ہم پر محیط رہتا ہے۔ اس لیے اس کا خیال ہے کہ اس تغیر پذیر انجان روح کی خواب گوں فضا کو، خواہ وہ کتنی ہی نازک اور تہ دار ہو، ناول میں اس طرح پیش کرنا کہ اجنبی اور خارجی عناصر کم سے کم راہ پائیں، ناول نگار کا حقیقی منصب ہے۔ اس زندگی کو صرف شعور کی رو اور تلازمۂ خیال کی آزادی کے ذریعے ہی گرفت میں لایا جا سکتا ہے۔ دوسرا معاون طریقہ یہ ہے کہ اس زندگی کی مصوری میں داخلی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ علامتی اسلوب اظہار اختیار کیا جائے تاکہ باطنی وجود کے اچھوتے تجربات اور فکر و خیال کی زیادہ سے زیادہ تہیں کھل سکیں۔ اس دبستاں کے مطابق ناول میں مختلف اور متعدد ذہنوں کو یکجائی اور وحدت میں پیش کرنا بھی ضروری ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب وہ منطقی استدلال سے محروم ہوں۔ "استدلال ہمیں گھڑیوں کے شکنجے میں جکڑ دیتا ہے جبکہ شعور کی فطری رو ہمیں ابدی بنا دیتی ہے اور ازل سے ابد تک بہتے ہوئے وقت کے دھارے میں انسانی روح وحدت کا شفاف پیکر اختیار کر لیتی ہے۔"

یہ تکنیک اور اس کے پیچھے وقت کے تسلسل، سماجی حقیقتوں اور منطقی مطالعے

کی نفی اور انسانی وجود کی ٹریجڈی کے جو تلازمات اور تصوّرات ہیں قرۃ العین نے ان سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے اکثر کرداروں کے باطنی اور ذہنی تجربات میں بلا کی یکسانیت ہے۔ وہ ایک ہی آواز اور انداز میں باتیں کرتے ہیں۔ ان کی لمحاتی اور جذباتی زندگی ایک سی ہے اور وہ زندگی بڑی سطحی، حقیر، بے معنی لیکن معصوم ہے۔ ناول کے پہلے حصے میں اکثر یہ صدا سنائی دیتی ہے۔

"یہ دنیا بڑی اچھی جگہ ہے۔ بڑی خوبصورت ہے۔ لوگ کتنے سوئیٹ ہیں۔ ہر شے حسین ہے۔ موسم اتنا پیارا ہے۔ آسمان پہ دھنک نکلی ہے۔ اتنا اچھا لگ رہا ہے۔"

لیکن ناول کے دوسرے حصے میں ساحل دھنسنے لگتے ہیں۔ کردا ہار اج کی کشتی ہلکورے کھاتی ہے اور اجتماعی زندگی کے بھونچالوں سے غفران منزل کا آئینہ خانہ کانپنے لگتا ہے تو رات کا سنّاٹا گہرا ہو جاتا ہے۔ ہوائیں روتی ہیں۔ طوفانی بادل گرجتے ہیں اور اندھیرا بڑھنے لگتا ہے۔ یہ علامتیں بار بار آتی ہیں۔

"ارے اس اندھیرے کے اس پار کیا ہے مجھے ایک مشعل لا دو تاکہ میں اندھیارے کی وادیوں میں قدم رکھ سکوں" صـ ۲۷۹

"اس دل کش جگمگاتی زندگی کے سارے الوژن ختم ہو گئے دل اس تاریکی میں ڈوبتا جا رہا ہے"۔ صـ ۳۰۹

یہ اندھیارا گہرا ہوتا جاتا ہے یہاں تک کہ جب منزل لیلیٰ د لیلِ رات

کی علامت) آتی ہے تو خاک و خون اور ہلاکت کے ہولناک طوفان میں آبگینے کی طرح چمکتی ہوئی اس نازک شفاف زندگی کا شیرازہ اس طرح بکھرتا ہے کہ نشان بھی باقی نہیں رہتا۔

ناول کے آخری حصے میں جہاں سماجی حقائق کی تلخیوں اور سیاسی حالات کی سنگینی کا لمس ہے، شعور کی رو دھیمی ہو جاتی ہے لیکن دل کش استعاروں تمثالوں اور اچھوتے رموز و علائم میں سانس لیتی ہوئی خیال انگیز زبان قاری کو شدت سے متاثر کرتی ہے۔ اس لیے کہ وہ انسانی ذہن پر پڑنے والے اجتماعی تغیرات کے پراسرار نازک اور بے نام انعکاسات کو نام دیتی ہے اس پُرفسوں لطیف اشاراتی زبان کی وجہ سے ناول کا تصور ایک مکمل اور موثر نظم کی طرح ذہن میں آتا ہے۔ کروا ہاراج کے کنور صاحب کی موت کا منظر جب "آفتاب خانقاہ کی میناروں تک پہنچ چکا تھا زوال کا وقت تھا۔ دھوپ ڈھلنے والی تھی ۔۔۔ کھڑکیوں کے رنگ برنگ شیشوں میں سے پھنتی ہوئی دھوپ (دیوان خانے کے) گرد آلود فرنیچر پر پڑ رہی تھی اور اس کی کرنوں کی زد میں آکر اڑتے ہوئے ذرے کندن کی طرح دمک رہے تھے ۔۔۔ حویلی کے سارے کمرے سائیں سائیں کر رہے تھے، کنور صاحب اپنی محبوب کتاب "قانونِ شیخ" اٹھا کر اس کی ورق گردانی کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ ان کے ہاتھ سے چھوٹ کر گر جاتی ہے اور وہ دیوار کی طرف کروٹ بدل کر ابدی نیند سو جاتے ہیں۔ یہاں الفاظ محض بیانِ حقیقت نہیں۔ تخلیقی استعمال سے ان کی کئی معنوی تہیں کھلتی ہیں۔

اور نثر شعری اوصاف و عناصر کا نمونہ بن جاتی ہے۔

قرۃ العین کا یہ تجربہ اور اس کے بعد 'سفینۂ غمِ دل' اور 'آگ کا دریا'، کی صورت میں اس کی توسیع و تکمیل اُردو ناول کی تاریخ میں جدّت اور تکمیل فن کے احساس کا ایک شاداب جزیرہ ہے۔

قرۃ العین کی شدّتِ احساس اکثر رومانی لباس میں جلوہ گر ہوتی ہے ان کے کردار تخیل پرستانہ آرزومندی کا پیکر ہیں۔ ان کی روح کی المناکی تنہائی اور خود نگاہی بھی رومانی تخیل کی دین ہے۔ رومانیت کی یہ تہ نشیں موج اس دور میں عصمت چغتائی، کرشن چندر اور عزیز احمد کے ناولوں میں بھی نظر آتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے پریم چند کی تصور پرستی نے ان کے یہاں رومانیت کی جگہ لے لی ہے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے اجتماعی شعور اور نفسیاتی بصیرت نے فنی دل کشی اور تکنیک کے اعتبار سے اُردو ناول کو پریم چند سے آگے کی راہیں دکھائیں۔

اس دور میں اگرچہ ناول کے مقابلے میں افسانے کو زیادہ فروغ ہوا لیکن ناول میں بھی ایک نئی انسان دوستی اور تحلیل نفسی کے رجحان نے فنی تکمیل کے نئے امکانات پیدا کیے۔ عصمت کا 'ضدی' اور 'ٹیڑھی لکیر' کرشن چندر کا 'شکست' اور عزیز احمد کا 'گریز' اور 'ایسی بلندی ایسی پستی' اس دور کے نمائندہ ناول کہے جا سکتے ہیں۔

عصمت نے ایک چونکا دینے والی جرأت، بصیرت اور بے باکی سے متوسط طبقے کی صعوبتوں، آلودگیوں، اس کی نفسیات اور مسائل کو اپنا

موضوع بنایا۔ عشق اور جنسی زندگی کے بارے میں پریم چند کا نقطۂ نظر آخر تک ان کے اخلاقی آدرشوں کی گرفت سے آزاد نہ ہو سکا۔ وہ جبلی اور جنسی محرومیوں کے نتیجے میں، فرد کی ذات اور زندگی میں پیدا ہونے والی جذباتی اور ذہنی کجیوں کو نہ دیکھ سکے۔ عصمت اور عزیز احمد نے اس پہلو پر زور دیا۔ تاہم عصمت نے ایک لحظہ کے لیے بھی سماجی عوامل کو نظر انداز نہیں کیا۔ اس لیے ان کے فن میں ایک صحتمند توازن ملتا ہے۔ حال ہی میں ایک روسی خاتون کے نام عصمت نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے :۔ "ٹیڑھی لکیر، میں نے عام زندگی سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔ اس کے تمام کردار زندہ ہیں۔ اپنے اور اپنے دوستوں کے خاندان ہیں۔ میں نے سائیکالوجی پر بہت سی کتابیں پڑھیں ان سے میں نے شمن کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے وقت مدد ضرور لی، مگر فرائڈ کے اصول کے بالکل اُلٹ لکھا ہے۔ فرائڈ کہتا ہے کہ ہمارا ہر عمل جنسی تحریک سے ہوتا ہے۔ مگر میں نے یہ ظاہر کیا ہے کہ جنس اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر سب سے زیادہ ہوتا ہے۔" اور عصمت کا یہ دعویٰ صحیح ہے۔ ضدی اور ٹیڑھی لکیر دونوں کے کرداروں کا مطالعہ اسی متوازن نقطۂ نظر کا ثبوت ہے اگرچہ ضدی، میں رومانی عناصر نے حقیقت نگاری کے معیار کو مجروح کیا ہے خصوصاً آخر میں جب ہیروئن آشا چتا سجا کر اور پورن کی لاش کو گود میں لے کر ستی ہو جاتی ہے تو ان کا بلاخیز عشق ایک مثالی اور ماورائی حیثیت اختیار کر لیتا ہے تاہم اس المیے کی ذمے دار متوسط طبقے کی روایت پرستی، جھوٹی عزت اور مجہول خاندانی وقار ہی قرار پاتا ہے۔ 'ٹیڑھی لکیر' کا فنی اسلوب

سوانحی ہے۔ مرزا رسوا کا ناول 'امراؤ جان ادا' اور پریم چند کا ناول 'نرملا' بھی اسی انداز کے ناول ہیں لیکن عصمت کا ناول ان سے اس لیے مختلف ہے کہ وہ نفسیاتی تجزیے کی بنیاد پر شمن کے کردار کی تعمیر کرتی ہیں۔ فرد کی ذات ایک کائنات ہے۔ اس کی سیرت جامد نہیں بلکہ ایک تغیر پذیر، متحرک اور سیّال وجود ہے جو حالات و موثرات کے سانچوں میں نت نئے قالب اختیار کرتا رہتا ہے۔ اس کی صورت گری میں کتنے ہی پیچیدہ اور پُراسرار محرکات کارفرما ہوتے ہیں۔ اس کے عمل اور ردِّ عمل، خواہشوں اور فیصلوں میں کتنے معلوم اور نامعلوم عوامل کام کرتے ہیں؟ اس حقیقت کا احساس پہلی بار عصمت کے ناول "ٹیڑھی لکیر" میں ہوتا ہے۔ لیکن ہر لحظہ ارتقا پذیر شمن کے کردار کی عکاسی میں عصمت گرد و پیش کی آویزش اور سماجی اثرات کو نظر انداز نہیں کرتیں۔ شمن کا جذباتی اور ذہنی سفر متوسط طبقے کی حبس گھٹا دینی گھریلو فضا اور پیچیدہ سماجی راستوں سے ہوتا ہے۔ عصمت اس کی طرف بلیغ اور معنی خیز اشارے کرتی ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی میں اپنی دنیا آپ بنانے والی ایک مسلمان لڑکی کس طرح کی داخلی اور خارجی ترغیبات اور طاقتوں سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ اس کی کج رفتاری میں ماضی اور حال، فرد اور سماج، خواب اور حقیقت، اور تخریب و تعمیر کی جو کشمکش عصمت نے دکھائی ہے، وہ فن پر ان کی قدرت کا ثبوت ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ عصمت نے گھریلو معاشرت کی مصوری کر کے نہ صرف یہ کہ اردو ناول کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کیا بلکہ بول چال

کی گھریلو زبان کو اپنا کر انھوں نے ناول کا دامن عام لیکن اچھوتے تجربات سے بھر دیا اور اس طرح اپنے کرداروں میں زندگی کی روح دوڑا دی۔

حقیقت نگاری میں رومانیت کی جو چاشنی "ضدی" میں تھی کرشن چندر کے ناول "شکست" میں وہ زیادہ روشن اور رچی ہوئی صورت میں ملتی ہے۔ عزیز احمد نے اسے اُردو کا بہترین ناول قرار دیا تھا اور ڈاکٹر احسن فاروقی اسے ناول لکھنے کی کوشش میں مصنف کی کھلی شکست سے تعبیر کرتے ہیں۔ دونوں رائیں دراصل دو انتہائیں ہیں۔ کرشن چند نے فطرت کے بیکراں حسن کے آغوش میں جو انسانی نقش ابھارے ہیں ان کے گرد رنگینی کا ایک ہالہ ضرور ہے لیکن وہ سب فریادی ہیں۔ اذیت، جراحت اور شکست و محرومی ان کا مقدر ہے۔ ان کے معصوم خواب مہاجنی تمدن اور توہمات کے آسیبی شکنجے میں گھُٹ گھُٹ کر دم توڑ دیتے ہیں۔ شیام ونتی چھایا موہن سنگھ چندرا سب کی روحیں زخم خوردہ ہیں۔ سب جینے کی آرزو میں موت سے دست و گریباں ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ عشق و محبت کی واردات اور مناظر فطرت کی محاکاتی مصوری میں کرشن چندر بے مثل تخیئلی قوت اور قدرت کا مظاہرہ کرتے ہیں لیکن ناول کا فن جب سنجیدہ انہماک اور زندگی کے بارے میں جب فلسفیانہ رویے کا مطالبہ کرتا ہے، کرشن چندر اسے پورا نہیں کرتے۔ ان کی جذباتیت اور خیال پرستی کرداروں کو ایک حقیقی اور بشری وجود دینے اور سماجی آویزش کی موثر نقش گری میں اکثر مانع ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی رومانیت انحطاطی یا ماورائی کوائف سے ملو ہو لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے کردار عصری زندگی

کے تہ در تہ حقائق اور نفسیاتی الجھنوں کو گیرائی اور گہرائی سے بے نقاب کر سکے ہوں۔ پھر یہ بات بھی سمجھ میں نہیں آتی کہ محنت کش عوام کی زندگی کے خشک بے رنگ اور تلخ حقائق سے دلچسپی لینے والا ان کے مسائل پر غور و فکر کرنے والا ادیب ایسی رنگین زبان کس طرح لکھ سکتا ہے؟ بہر حال قرۃ العین کے ناول کی طرح شکست بھی اس دور میں حقیقت اور رومان کی آمیزش کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ تھا اور یہی اس کی مقبولیت کا سبب ہے۔

اس دور میں عزیز احمد کے ناول اُردو میں نئے امکانات، نئی حقیقتوں کی ترجمانی اور نئے فنی شعور کے اظہار کا نمونہ ہیں۔ عزیز احمد نے مواد اور موضوع کی حسن کارانہ ترکیب اور پیش کش میں جس سلیقے سے کام لیا ہے اس نے اُردو ناولوں کو تکنیکی تکمیل کے نئے معیار دیئے۔ انھوں نے شہر کی پیچیدہ طبقاتی زندگی کے جذباتی اور ذہنی انتشار، مغربی اور مشرقی تہذیب کے تصادم اور متوسط طبقے کی بدلتی ہوئی نفسیات کو بڑی بے باکی اور ژرف نگاہی سے پیش کیا۔ "گریز" اور" ایسی بلندی ایسی پستی "میں نعیم اور سلطان حسین کے کردار اس طبقے کی ذہنی اور جذباتی الجھنوں کی مکمل اور جاندار تصویریں ہیں۔ عزیز احمد کے کردار ایک آزاد فضا میں سانس لیتے ہیں اور ہر سمت میں حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کی آلودگیوں اور لغزشوں پر وہ پردہ نہیں ڈالتے۔ تاہم یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ انھوں نے متوسط طبقے کو، امراء اور جاگیردار طبقے کی مغرب زدہ اور

عیش پرستانہ زندگی سے اس کے رابطوں کی فضا میں پیش کرنے پر اصرار کیا ہے اور اس طرح متوسط طبقے کے ان ہی پہلوؤں پر زور دیا ہے جو انحطاطی مریضانہ اور تعیش پسندانہ ذہنیت کو سامنے لاتے ہیں۔ محنت کش طبقے کی زندگی اور اس کے مفادات سے اس کا تعلق عزیز احمد کی نظروں سے اوجھل رہا۔ اس لیے ان کے ناول ٹکنیک کے اعتبار سے تکمیل کی طرف قدم بڑھانے کے باوصف یک رُخے اور ناقص ہیں۔ وہ برطانوی عہد کی پیچیدہ سماجی زندگی کی وسعت اور گہرائی کا پورا احاطہ نہیں کر پاتے۔

اب تک ۱۹۵۰ء سے قبل کے اردو ناول میں جدید امکانات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ گزشتہ پندرہ سال کا زمانہ اُردو میں ناول کے فروغ اور مقبولیت کا زمانہ ہے۔ اس دور کے قارئین نے افسانے سے زیادہ ناول کا مطالبہ کیا اور ناول اس عہد کی سب سے نمائندہ صنف بن گیا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ اس مدت میں کثیر تعداد میں جو ناول لکھے گئے وہ قدیم رنگ کے اصلاحی اخلاقی تاریخی رومانی اور اسراری ناولوں کے دائرے میں آتے ہیں۔ جن مستند ادیبوں نے اس دور میں سماجی زندگی کے حقائق کو سنجیدہ فکر کے ساتھ اپنا موضوع بنایا اُن میں علی عباس حسینی، دیویندر ستیارتھی، اے حمید، ہنس راج رہبر، ہمنت ناتھ، رضیہ سجاد ظہیر، صالحہ عابد حسین اور منظر سلیم کے بعض ناول قابل قدر کوششوں میں شمار ہوں گے۔ لیکن وہ بھی اپنی تخلیقات کو فن اور زندگی کے جدید تر تقاضوں سے ہم آہنگ بنانے اور ناول کی اُس فنی سطح کو بلند کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے جہاں اسے پریم چند، قرۃ العین،

عصمت، کرشن چندر اور عزیز احمد نے پہنچا دیا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ اس پندرہ سالہ دور میں کرشن چندر اور عصمت کے ناول بھی ان کے فن کے زوال کا مظہر ہیں عصمت دراصل متوسط طبقے کے اسی ماحول اور گھریلو معاشرت کی عکاسی میں کامیاب ہوتی ہیں جسے انھوں نے بچپن سے جوانی تک اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ اس سے باہر امرا اور اعلیٰ طبقے کی زندگی کو موضوع بنا کر ان کا قلم بے جان ہو جاتا ہے "معصومہ" میں ان کا سماجی اور طبقاتی شعور زیادہ بیدار اور برہم سہی لیکن "ٹیڑھی لکیر" کے مقابلے میں یہ ایک ادنیٰ درجے کی تخلیق ہی قرار پائے گا۔ اسی طرح کرشن چندر کی بہترین تخلیقی صلاحیت ان کے افسانوں، انشائیوں اور رمزیوں میں ہی نمایاں ہوتی ہے۔ ان کے اس دور کے ناولوں میں بھی جذبہ و تخیل کی فراوانی اور اظہار و بیان کی شاعرانہ رنگینی نمایاں ہے۔ ابتدا میں جب انھوں نے "طوفان کی کلیاں" اور "جب کھیت جاگے" جیسے ناول لکھے تو احساس ہوا کہ شاید ان کا فن رومانی تخیل کی گرفت سے آزاد ہو کر ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے بے پایاں امکانات کو فروغ دے اور پریم چند کی طرح ہندوستان دیہات کے مرقعے پیش کرے۔ لیکن یہ خیال خام ثابت ہوا۔ "جب کھیت جاگے" تکنیک کی ندرت کے اعتبار سے بے شک اچھوتا ناول ہے۔ اس میں تلنگانہ کے انقلابی کسان راگھو راؤ کی رودادِ حیات جیل کی ایک رات میں اس کی یادوں کے سہارے مرتب کی گئی ہے یہاں مواد کو حسن و سلیقے سے پیش کرنے میں ان کی تخلیقی قوت نے کسی حد تک توازن سے بھی کام لیا ہے لیکن "طوفان کی کلیاں" میں جو کشمیر کے ڈوگرہ شاہی مظالم کی سرگذشت ہے رومان اور حقیقت کا وہ حسن کارانہ امتزاج اور کردار نگاری کا

وہ اعلیٰ معیار بھی برقرار نہ رہ سکا جو "شکست" میں نظر آیا تھا۔ اس کے بعد کے ناولوں "ایک وائلن سمندر کے کنارے"، "ایک عورت ہزار دیوانے"، "برف کے پھول" اور "زرگاؤں کی رانی" وغیرہ میں یہ معیار اور بھی پست ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ "درد کی نہر" جیسے حقیقت پسندانہ ناول میں بھی فلمی کہانی جیسے ملوڈرامائی واقعات قاری کو بے مزہ کر دیتے ہیں۔ "میری یادوں کے چنار" میں بے شک انھوں نے موضوع اور تکنیک کا ایک تجربہ کیا ہے جو ڈائری سے مشابہ ہے۔ اس کا ہر باب بچپن کے کسی ایک واقعہ کے موثر سماجی اور نفسیاتی تجزیہ پر ختم ہوتا ہے۔ ہر باب میں نئے کردار آتے ہیں اور برطانوی عہد کی سماجی زندگی کے تضاد و تصادم کے کسی نہ کسی گوشے کو منور کر جاتے ہیں۔ لیکن اسے ناول کیوں کہا جائے۔ ہر باب اپنے تاثر کی نوعیت کے اعتبار سے ایک الگ اور آزاد کہانی ہے۔ یہ ناول بھی اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ کرشن چندر ناول کے بجائے افسانے کی تعمیری ضرورتوں اور تکنیک پر قدرت رکھتے ہیں۔ وہ پوری زندگی پر نظر رکھنے کے باوصف اس کے کسی ایک رخ، ایک پہلو یا ایک واقعہ کو ہی موثر ڈھنگ سے پیش کر سکتے ہیں۔ کارزارِ حیات میں وہ ایک بلندی سے صفوں کو ضرور دیکھتے ہیں لیکن گوریلہ سپاہی کی طرح کسی شاداب پہاڑی کے دامن میں چھپ کر اکا دکا آنے والے سپاہی پر ہی وار کر سکتے ہیں۔

اس مدت میں چند ایسے ناول بھی لکھے گئے جو اس یاس انگیز فضا میں اُمید کی نئی شمعیں روشن کرتے ہیں اور اُردو ناول کے ارتقا میں تکمیلِ فن کے نئے معیار دیتے ہیں۔ "آگ کا دریا"، "خدا کی بستی"، "آنگن"، "اداس نسلیں" اور نسبتہً مختصر

ناولوں میں 'ایک چادر میلی سی' اور 'شب گزیدہ'۔ گذشتہ دس سال کی یہ فصل پچھلی کئی فصلوں پر بھاری ہے۔ ان ناول نگاروں نے مغرب کی تقلید یا خوشہ چینی سے نہیں بلکہ اپنے تجربات، اپنی بصیرت اور اپنی ہی فنی روایات کے تخلیقی احساس سے اُردو ناول کی فنی سطح کو بلند کیا ہے۔

'خدا کی بستی' کے علاوہ ان تمام ناولوں میں یہ بات مشترک ہے کہ ان میں آزادی سے قبل کے متحدہ ہندستان یا تقسیم کے فوراً بعد کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول میں ماضی یا ماضی قریب کی زندگی کے مطالعے میں یہ بات اہم ہوتی ہے کہ ناول نگار نے اس عہد کی کن قوتوں کو نظر انداز کیا، رد کیا، اپنایا یا کن پر زور دیا ہے۔ ان ناولوں میں فرقہ واریت یا مذہب و ملت کے نام پر ابھرنے والی عوام دشمن طاقتوں کو یا تو نظر انداز کیا گیا ہے یا انھیں سختی سے رد کیا گیا ہے۔ ان میں اس عہد کی سیاسی چیرہ دستیوں، معاشی جبر و استحصال اور قدامت پرستانہ عناصر کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ہر ناول نگار نے آزادی، اتحاد، اخوت اور عوام دوستی کی قوتوں اور قدروں پر پوری شدت سے زور دیا ہے۔ ان میں متوسط طبقے کی نمائش پسندی، ضعیف الاعتقادی اور ہندوستانی معاشرے کے قدامت پسندانہ توہمات اور تعصبات پر کاری ضرب لگائی ہے۔

'آگ کا دریا' قرۃ العین کے اُسی تصور اور اسی ٹکنیک کی نیم تاریخی، نیم فلسفیانہ پیشکش ہے جو ان کے پہلے ناول کا خاصہ ہے اس فرق کے ساتھ کہ یہاں انھوں نے ہندوستان کے ڈھائی ہزار سالہ تہذیبی تسلسل کی بازیافت

میں عوامی قوتوں اور عام سماجی حقیقتوں کو نظر انداز نہیں کیا۔ تقسیم کے بعد والے حصے میں متحدہ قومیت، عوامی آزادی اور اشتراکی جمہوریت کے بارے میں کمال چمپا احمد اور دوسرے کرداروں کے خوابوں کا طلسم جس طرح ٹوٹتا ہے اس کے بیان میں قرۃ العین کا دل دکھ، دردمندی اور انسان دوستی کے کے جذبات سے معمور نظر آتا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے وقت کے بہاؤ، آواگون یا شعور کی رو کے تصورات سے کام لے کر زندگی کی ابھرتی پھیلتی اور ڈوبتی لہروں کو جیتے جاگتے کرداروں کی شکل میں جس تخلیقی ہنر سے پیش کیا ہے وہ اُردو میں فن کے ایک اچھوتے اور بے مثل کارنامے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول کی فنی وضع اور ٹکنیک میں ایسی ندرت اور نیرنگی ہے کہ تنقید کی روایتی اصطلاحوں کی قبا اس پر تنگ نظر آتی ہے۔ ابتدائی پچیس ابواب کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ ناول دراصل قدیم ہندوستان کے مختلف فکری دبستانوں کی تاریخ ہے اور گوتم ہری شنکر اور کمال اپنے خالق کے وسیع علم و آگہی کے سعید ترجمان ہیں۔ دوسرے حصے میں تاریخی حقائق اور سماجی عوامل اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ اب عمل کی رفتار تیز ہوتی ہے۔ ہر سطح پر تصادم بڑھتا ہے اور کردار مصنف کے گنجینۂ علم سے کسی قدر آزاد ہو کر اپنی بشری تکمیل کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ تیسرے حصے کا مرکزِ عمل لکھنؤ ہے جو اٹھاون ابواب تک پھیلا ہوا ہے۔ یہاں ناول نگار کے ذاتی تجربات، مشاہدات اور ذہنی روابط اس کے تخیلی نقوش کو زیادہ تابناک اور جاندار بنا دیتے ہیں۔ صرف چمپا باجی گوتم کمال اور ہری شنکر ہی نہیں عامر رضا تہمینہ طلعت اور نرملا بھی

تاریخ و تخیل کے دھندلکوں سے نکل کر حقیقت اور احساس و عمل کی روشنی میں آنے لگتے ہیں اور ایک عام قاری ان کے تجربات اور دکھ سکھ سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ ناول کا ارتقا ناول یا کہانی کی روایتی منطق کے بجائے شاعرانہ اور ڈرامائی منطق کا تابع ہے۔ یعنی اس میں عمل کے بجائے ردعمل، تجزیے کی جگہ تاثر، روانی کے بجائے تموج اور بیان واقعہ کے بجائے رمزی اظہار کو اہمیت حاصل ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ زمان و مکان، فکر و شعور، تہذیبی نیرنگی اور تحلیل نفسی کے اعتبار سے اس ناول کا کینوس اتنا وسیع ہے کہ اردو کا کوئی دوسرا ناول اس کے مقابل نہیں رکھا جا سکتا۔

تاہم قرۃ العین کا یہ تجربہ اپنی عظمت کے باوجود اپنے حلقۂ اثر اور حلقۂ قارئین کے اعتبار سے بہت محدود ہے۔ یہ اردو ناول کی بنیادی روایت سے الگ ایک ایسے جزیرے کی حیثیت رکھتا ہے جہاں ہر ایک کی رسائی ممکن نہیں۔

اس دور میں شوکت صدیقی کا ناول 'خدا کی بستی' پہلا ناول ہے جس میں پریم چند کی طرح عصری زندگی کے پیچیدہ حقائق اور سماجی آویزش کو سمجھنے اور پیش کرنے کی سنجیدہ کوشش کی گئی ہے۔ پاکستان کے سرمایہ پرستانہ طبقاتی معاشرے میں مذہب کے نام پر جن بھیانہ جرائم کی سرپرستی ہوتی ہے اور جمہوریت کے نام پر انسان کی آواز اور اس کے حقوق کو جس طرح پامال کرنے کی سازشیں ہوتی ہیں شوکت صدیقی نے بڑی جسارت اور وضاحت سے ناول کے پیچیدہ پلاٹ میں انھیں سمونے کی کوشش کی ہے۔ شوکت صدیقی کا فن تصور پرستی

اور رومانیت کے ان عناصر سے پاک ہے جو آزادی سے قبل اُردو ناول کی روایت کا جز رہے ہیں۔ انھوں نے سماجی حقیقت نگاری کی اس اعلیٰ روایت کو نئی وسعت دی ہے جس کی تعمیر پریم چند نے کی تھی۔ ان کا طبقاتی شعور اور انسان دوستی کا تصور ناول میں پریم چند سے آگے کی راہ دکھاتا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں سلمان سلطانہ نیاز اور علی احمد کے کردار اُردو ناول کے مکمل اور موثر کرداروں میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ فرد اور سماج کے اس تصادم کی زندہ اور متحرک تصویریں ہیں جو پاکستانی معاشرے کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ اس معاشرے کی آویزش زندگی کی ہر سطح پر جس طرح کے المیوں کو جنم دیتی ہے، جن ہمت شکن تاریکیوں کو بلاتی اور انسانی روح میں جو زہر گھولتی ہے یہ ناول اس کا سب سے مکمل اور موثر مرقع ہے۔ اگرچہ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ ناول کا آخری نصف حصہ کمزور ہے۔ یہاں ناول نگار اپنے مواد کو اس فنی دل آویزی اور سلیقے سے پیش نہیں کرسکا جو نصف اول میں نظر آتا ہے۔

شوکت صدیقی کا موضوع تقسیم کے بعد کی زندگی ہے۔ عبداللہ حسین اور خدیجہ مستور نے اپنے ناولوں میں آزادی سے قبل کے مشترکہ ہندوستان کی سیاسی اور سماجی بساط کا مطالعہ کیا ہے۔ موضوع کم وبیش ایک ہی ہے لیکن دونوں کے نقطۂ نگاہ، مواد اور تجربات کے فرق نے دونوں ناولوں کی فنی ساخت مختلف کردی ہے۔ عبداللہ حسین نے اپنے ناول کی کہانی اور کرداروں کی تشکیل استن وال اور شولوخوف کی طرح اس عہد کی قومی زندگی اور سیاسی تہلکات کے وسیع اور ہمہ گیر پس منظر میں کی ہے۔ اس کے برعکس خدیجہ مستور

نے یو۔ پی کے متوسط طبقے کے ایک مسلمان کنبے کی گھریلو زندگی کے دائرے میں رہ کر اپنی کہانی تراشی ہے اور جین آسٹن کی طرح اپنے ہر کردار کو ایک اچھوتا، دلکش، انفرادی پیکر بخشا ہے۔ 'اداس نسلیں' کی فضا میں ایک رزمیہ شان، شکوہ اور عوامی داستان کی سی ارضیت، بے ساختگی، بیانیہ سادگی اور قوت ہے۔ 'آنگن' میں میر کی مثنویوں جیسا دھیما دھیما سوز، شدت، دروں بینی اور جذباتی سپردگی ہے لیکن دونوں ناول اپنے اپنے انداز میں اعلیٰ کارنامے اور اردو ناول کی برگزیدہ روایت کا نقطۂ کمال ہیں۔

'اداس نسلیں' پہلا ناول ہے جس میں پہلی جنگ عظیم سے لے کر تقسیم ہند تک برطانوی سامراج کی سیاسی ریشہ دوانیوں، تحریکِ آزادی کے مرحلوں، اور اس تحریک میں کسان مزدور طبقے کے حصے اور حیثیت کو پنجاب کے ایک کسان کے نقطۂ نگاہ سے دیکھا اور پیش کیا گیا ہے۔ پریم چند نے شاید اپنے طبقاتی تعلق سے تحریک آزادی میں متوسط طبقے کے کردار اور اس کی قربانیوں پر زور دیا ہے حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ اس جد و جہد میں سب سے زیادہ ہلاکت تباہی اور تاراجی محنت کش انسانوں کا مقدر رہی ہے۔ عبداللہ حسین کے تاریخی شعور نے اس پہلو پر زور دے کر ناول کو حقیقت نگاری اور فنی حسن کی نئی اقدار سے روشناس کرایا ہے۔

'گئودان' کی طرح اس ناول میں اس دھرتی کی بو باس، کھیتوں اور کھلیانوں کی حیات بخش کھلی فضا، البیلے موسموں کا تغیر اور ایک کسان کی زندگی کے ظاہری لوازم اور باطنی کوائف کی جیتی جاگتی تصویریں نظر آتی ہیں۔ پریم چند

کے ناولوں میں یو۔ پی کے کسان نے جگہ پائی تھی۔ اس لحاظ سے یہ پہلا ناول ہے جس میں پنجاب کے کسان کی رُمان پرور زندگی، جراُت وجفاکشی، زبوں حالی اور محنت کے استحصال کی بھرپور تصویر ملتی ہے۔ پہلی جنگِ عظیم میں پنجابی کسان نے یورپ کے دیارِ غیر میں جو خون بہایا اور پھر کفن بردوش انقلابیوں کی خفیہ سرگرمیوں میں جو سرفروشانہ حصہ لیا۔ جلیانوالہ باغ میں اس کے خون کی جو ارزانی ہوئی اور پھر برطانوی سامراج کے جبر و تشدّد اور قید وبند کی جن صعوبتوں اور روحانی اذیتوں سے وہ گزرا ناول کے مرکزی کردار نعیم کی سوانحی سرگذشت میں ان تمام حالات وحوادث کا ایسا جامع اور جاندار مرقع پیش کیا گیا ہے کہ ناول ایک فرد نہیں بلکہ ایک غلام مظلوم دکھی پس ماندہ لیکن بیدار ہوتی ہوئی حوصلہ مند قوم کا رزمیہ بن جاتا ہے۔ یہ ناول اس لیے جدید نہیں کہ اس میں مغربی ناول کی کسی جدید ٹکنیک یا اسلوب فن کی تقلید کی گئی ہے بلکہ اس لیے جدید ہے کہ اس میں بیسویں صدی کے ہندوستان کی سیاسی سماجی اور روحانی زندگی جس تخلیقی بصیرت سے پیش کی گئی ہے، وہ نئی ہے۔ ایک نئے احساس اور تخیل نے اس کی رہبری کی ہے۔ اس کے پیچھے وطن پرستی اور انسان دوستی کا ایک صحت مند متوازن اور غیر جذباتی نقطۂ نگاہ کارفرما رہا ہے۔ اس ناول میں ہمارے قومی اور انفرادی کردار کی بلندیاں، پاکیاں اور خوبیاں ہی نہیں، پستیاں لغزشیں اور کوتاہیاں بھی ہیں۔ عبداللہ حسین نے ہر جگہ نظریاتی تنگ نظری، عصبیت اور پاس داری سے بلند ہونے کی کوشش کی ہے۔ برطانوی غلامی کے دورِ آشوب نے مضمحل شکستہ، ستم دیدہ، اعصاب زدہ اور اداس انسانوں کی جو نسلیں پیدا کی

تھیں، عبداللہ حسین نے ان کے باہمی رابطوں اور فاصلوں کو خارجی زندگی سے ان کی کشمکش کو۔ اپنے کرداروں کے روپ میں بے مثل سچائی اور وفاداری سے پیش کیا ہے۔ ناول کی عظمت کا راز اس میں ہے کہ مصنف نے آزادی کو غلامی پر، انسانیت کو بہیمیت پر اور محبت امن اور انسان دوستی کی قوتوں کو نفرت، جنگ اور نفاق کی سازشوں پر ترجیح دی ہے۔ اس لیے کہ اسی میں کسان اور محنت کش طبقے کی آزادی، خوش حالی اور آسودگی کے خوابوں کی تعبیر مل سکتی ہے۔

خدیجہ مستور کا ناول 'آنگن' اُردو ناول نگاری میں تکمیلِ فن کے احساس کی سب سے نازک لطیف اور ارتقا پذیر صورت ہے۔ موضوع مواد اور فن کی ہم آہنگی اور تجربہ، تخیل اور احساسِ جمال کے حسن کارانہ توازن کے اعتبار سے یہ ناول اپنی مثال آپ ہے۔ شمال ہندوستان میں متوسط طبقے کے مسائل، اس کی معاشی اُلجھنوں اور قومی تحریکوں میں اس کی قیادت اور قربانیوں کی جو روداد پریم چند نے سُنائی تھی وہ کم و بیش ۱۹۳۲ء تک پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ کسی تعصب کی بنا پر نہیں بلکہ تعلق اور ذاتی مشاہدہ کی بنا پر ان کے ناولوں میں ہندو متوسط طبقے کے کردار ہی نمایاں رول ادا کرتے ہیں اور یہ بات بھی کسی سے پوشیدہ نہیں کہ ان کے بیشتر کرداروں کا سماجی اور سیاسی وجود تہذیبی اور بشری وجود پر غالب رہتا ہے۔ گھر سے زیادہ باہر کے شور اور ہجوم کی کارگاہِ عمل میں وہ دلچسپی لیتے ہیں۔ خدیجہ مستور کا ناول ۱۹۳۲ء کے آس پاس شروع ہو کر تقسیم کے چند سال بعد تک کے زمانے پر محیط ہے۔ دوسری بات یہ کہ بیسویں صدی کے مشترکہ ہندوستان کے اقتصادی نظام، تہذیبی بساط اور سیاسی جہاد میں متوسط

طبقے کے مسلمانوں کی جو حیثیت اور حصہ رہا ہے خدیجہ مستور نے اپنے ناول میں اس کی ترجمانی یا بازیافت کا عزم کیا اور اس عہد کی سیاسی فضا میں پیدا ہونے والی ہر لہر کو ناول میں سمونے اور جذب کرنے کے باوجود انھوں نے اپنے کرداروں کے ذہنی جذباتی اور باطنی وجود پر اپنی توجہ مرکوز رکھی۔

یہ ناول ٹکنیک کی سادگی، کہانی کے فطری بہاؤ، واقعات کے زیر و بم اور اشخاص قصہ کی پیکر تراشی کے اعتبار سے پریم چند، عزیز احمد اور شوکت صدیقی کے فن سے آگے کی تخلیق ہے۔ کردار نگاری کے اعلیٰ فنی شعور کے اعتبار سے صرف "امراؤ جان ادا" اور "ٹیڑھی لکیر" ہی اس کے مقابل رکھے جا سکتے ہیں اس غیر معمولی کامیابی کا راز شاید یہ ہے کہ خدیجہ مستور اپنے گھر کے آنگن اور اپنے کنبے کے افراد کی دنیا سے باہر نہیں نکلیں جنھیں انھوں نے بچپن سے جوانی تک خلوت و جلوت میں دیکھا تھا اور جن کے دل کی دھڑکنوں کو انھوں نے اپنے سینے میں محسوس کیا تھا۔ دوسرا اہم سبب یہ ہے کہ ان کا موضوع عہد ماضی کی بیتی بسری زندگی ہے اس حقیقت نے اسے ایک فاصلے اور بلندی سے دیکھنے اور اپنے تجربات کو تخلیقی پیکر دینے کے بہتر مواقع فراہم کیے۔ متوسط طبقے کا یہ المیہ کہ وہ معاشی طور پر اعلیٰ طبقے کی آسائشوں کے خواب دیکھتا۔ سیاسی طور پر محنت کش عوام کی جد و جہد سے اپنے مقدر کو وابستہ کرتا اور اخلاق و تہذیب کے اعتبار سے اپنے طبقے کی اقدار و روایات کی زنجیروں میں اسیر رہتا۔ اس ناول میں نفسیاتی درک و بصیرت کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ تہمینہ اور کسم دیدی کی خودکشی اور صفدر بھائی اور اسرار میاں کے المیے اس حقیقت کے سوا کچھ نہیں کہ کتنے مقدس

جذبات کیسی معصوم آرزوئیں اور کتنے حسین خواب اس طبقے کی کھوکھلی روایات کی صلیب پر شہید ہوتے آئے ہیں لیکن اس میں عالیہ جمیل اور چھمی جیسے نئی نسل کے کردار بھی ہیں جو اس شکنجے میں دب کر بھی اُبھرتے اور سرکش رہتے ہیں۔ وہ اپنے خوابوں کی قیمت جانتے ہیں۔ اس طرح ناول میں کئی نسلوں کے ذہن و احساس کی کے نازک فرق اور ان کی آویزش کو بھی خوش اسلوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ چھمی کی سیرت تو خیر اُردو ناول کی غیر فانی سیرتوں میں شامل ہوگی لیکن اس کے علاوہ عالیہ بڑے چچا، نجمہ پھوپھی، عالیہ کی ماں، کریمن بوا، اسرار میاں اور جمیل کے کردار بھی ناول سے نکل کر قاری کے ذہن کی مخلوق بن جاتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ افسانوی ہوکر عصری حقیقتوں کی زندہ تہذیبی علامت ہیں۔ عالیہ کی سیرت میں خود ناول نگار یعنی راوی اور اس کا نقطۂ نگاہ اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ اس طرح کہ کبھی کبھی وہ ہمیں عالیہ کی آنکھیں دے کر رخصت ہو جاتا ہے تو اس کی کمی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ تہمینہ اور صفدر کے عشق کی روداد جو ناول کے ابتدائی چودہ ابواب پر مشتمل ہے، عالیہ کے لڑکپن کی یادوں کی تکنیک میں ابھرتی ہے۔ اس کے بعد ساری کہانی کو جس فطری سہولت، سادگی اور کمال ہنروری سے بیان کیا گیا ہے وہ ان ہی کا حصہ ہے۔

خدیجہ مستور کی نفسیاتی دروں بینی تحلیل نفسی کے کسی خاص دبستان کی رہینِ منت نہیں۔ گھر کے چھوٹے بڑے واقعات کس طرح مختلف اشخاص کو متاثر کرتے اور یہ ردعمل اپنی شدت اور نوعیت کے اعتبار سے ان کے باطنی وجود میں کیسی تبدیلیاں لاتا، وہ یہ دکھا کر مطمئن نہیں ہوتیں حالانکہ فن کی نئی تعریف میں شاید فن کار کا کام یہیں

ختم ہو جاتا ہے۔ خدیجہ مستور یہ بھی دکھاتی ہیں کہ گھر کے وہ چھوٹے موٹے واقعات ملک کی اجتماعی زندگی کے حالات وحوادث کا پر تو ہیں۔ برطانوی سامراج کے خلاف جو جنگ باہر لڑی جا رہی ہے اس میں سپاہیوں کی استقامت یا مردی ہلاکت اور تباہی کا حقیقی منظر باہر نہیں گھر میں نظر آتا ہے۔

اس ناول کو ایک تخلیقی شاہکار بنانے میں خدیجہ مستور کے صحت مند نقطۂ نگاہ، تاریخی بصیرت اور سماجی شعور نے اساسی رول ادا کیا ہے۔ اس پر مستزاد نسوانی دردمندی، دقتِ نظر، شدتِ احساس اور وہ نازک تخئیل جو بظاہر معمولی اور بے رنگ واقعات کے پیچھے چھپے ہوئے نتیجہ خیز جذباتی اور ذہنی حقائق کو دیکھ لیتا ہے۔ ان کی ظاہری غیر جانب داری اور بے نیازی کے پس پردہ ان کی دردمندی اور انسان دوستی کا جذبہ اور تصور (VISION) ہر لحظہ بیدار اور متحرک رہتا ہے اور یہ تخلیق فن کا وہ اسلوب ہے جو راجندر سنگھ بیدی کو سب سے زیادہ محبوب رہا ہے۔

جیسا کہ ذکر آچکا ہے اس دس سالہ دور کے نسبتہً مختصر ناولوں میں بیدی کا ناولٹ ' ایک چادر میلی سی '، اور قاضی عبدالستار کا ناول " شب گزیدہ " فن کے ایک نکھرے ہوئے نمو پذیر اور پختہ شعور کے آئینہ دار ہیں۔ بیدی کا ناولٹ ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا تھا لیکن اس کا موضوع بھی آزادی کے قبل کے پنجاب کا گاؤں ہے۔ بیدی بڑے افسانہ نگار ہیں۔ افسانہ لکھتے ہوئے مواد اور موضوع خواہ کتنا ہی خام اور بے رنگ ہو وہ اسے اپنے تخلیقی شعور کی آنچ سے سیال بنا کر فن پارہ بنا دیتے ہیں۔ ' ایک چادر میلی سی ' اس لحاظ سے ناولٹ

ہے کہ وہ کم و بیش گیارہ ابواب اور ڈیڑھ سو صفحات پر محیط ہے اور یہ کہ اس کی کہانی میں عمل کے کئی نقطے اُبھرتے، کئی کردار آتے اور گاؤں کی زندگی کے کئی تاریک گوشے روشن ہو جاتے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ فنی تعمیر اور تاثر کی مجموعی نوعیت اور کیفیت کے اعتبار سے یہ طویل افسانے کی ٹکنیک سے ہی زیادہ قریب ہے۔ اس کا موضوع رانو اور صرف رانو ہے۔ رانو جو عورت ہے ماں ہے اور بیوی ہے۔ جو اس سے پہلے بیدی کی کہانیوں میں شمی (گرم کوٹ) لاجو (لاجونتی) ہولی (گرہن) اور اندو (اپنے دُکھ مجھے دیدو) کے روپ میں قاری کو اپنے وجود کی گہرائیوں تک لے جا چکی ہے۔ لیکن ہولی کے علاوہ یہ سب متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہیں اور شہر کی باسی ہیں۔ رانو گاؤں کی عفونت ریز فضا میں ایک مزدور کی بیوی بن کر شمی، لاجو اور اندو سے مختلف نظر آتی ہے وہ جاہل، ناتراشیدہ، تند خو اور بے باک ہے۔ اس کی روح صدیوں کی پامالی، مظلومی، ذلت اور محرومیوں کے احساس سے بوجھل ہے لیکن اس کا دل محبت ماما، ہمدردی اور دردمندی کے جذبات سے معمور ہے۔ وہ اپنا سب کچھ سونپ کر بھی شوہر اور سماج سے ماں بننے کے اذیت آمیز فخر کے سوا کچھ نہیں پاتی۔ رانو کے بیکراں دکھوں کی یہ کہانی نچلے طبقے کی ہر ہندوستانی عورت کی کہانی ہے۔ لیکن اس میں رانو تلوکا اور منگل کی کہانی سے چودھری مہربان داس گھنشام اور بابو ہری داس کے بہیمانہ جرائم کی کہانی کو مربوط کر کے بیدی ہمیشہ کی طرح یہ بھی بتانا چاہتے ہیں کہ مہاجنی نظام کی تاجرانہ قدروں کے تسلط نے انسان کو کتنا خوار و زار کر دیا ہے۔ یہاں ہر شے، ہر جذبہ، ہر

آدرش یہاں تک کہ انسانی وجود کو بھی سکّوں میں خریدا جا سکتا ہے۔

بیدی کے اسلوب فن میں جو گہری رمزیت، نفسیاتی عمق، ماحول، رسم و رواج اور تہذیبی فضا کا احساس اور کہانی کی دھیمی دھیمی رو کے نیچے اشخاص کی شدید جذباتی اور ذہنی کشمکش کا جو شعور کارفرما ہے وہ اس تخلیق میں منتہائے کمال پر نظر آتا ہے اور احساس ہوتا ہے کہ بیدی اگر اختصار اور افسانوی تاثر آفرینی کے انداز سے ہٹ کر کچھ بڑے کینوس پر اپنی تخلیقی قوت کو کام میں لائیں تو اردو کو ایک بلند پایہ ناول بھی دے سکتے ہیں۔

قاضی عبدالستار ناول کے میدان میں نئی پود کے نمائندہ ہیں۔ ان کا پہلا ناول 'شکست کی آواز' فنی تعمیر کے عدم توازن اور ٹکنیک کی خامیوں کے باوصف اس حقیقت کا اش. یہ تھا کہ وہ سماجی زندگی کے طبقاتی کردار، بدلتی ہوئی اقدار اور پیچیدہ نفسیاتی حقیقتوں کو ایک نئے تخلیقی شعور سے دیکھتے ہیں اور انسانی سیرت کے مطالعے میں وہ تاریخی اور سماجی عوامل پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ ان کا دوسرا ناول "شب گزیدہ" اسی شعور و احساس کی زیادہ نکھری ہوئی صورت ہے۔ "شکست کی آواز" میں انھوں نے آزادی کے بعد اودھ میں خاتمۂ زمینداری اور اس سے پیدا ہونے والے نئے ذہنی اور سماجی رشتوں کا مطالعہ کیا تھا۔ "شب گزیدہ" کا موضوع آزادی سے قبل اودھ میں تعلقداری نظام کا آخری دور ہے۔ قاضی عبدالستار جانتے ہیں کہ ناول زندگی کی عکاسی کا نہیں بلکہ اس کی فلسفیانہ تعبیر اور تخیلی تعمیر کا نام ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ ذہن و احساس اور فکر و عمل کی

ہر سطح پر اس کی پیچیدہ ماہیت اور جدلیاتی حقیقت کو دقتِ نظر سے دیکھا جائے ان کی اسی بصیرت اور انسان دوستی نے اودھ کے ایک تعلقدار کنبے کی کہانی کو اس کے تمام سماجی روابط اور تہذیبی علائق کے ساتھ پیش کیا ہے یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں حقیقت نگاری کا ایک نیا اسلوب اور نیا معیار سامنے آتا ہے۔

جام نگر کی اس کہانی میں عمل کی تیزی اور ڈرامائی منظر آرائی کے باوصف واقعات کی جو متناسب ترتیب، قصبہ کا زیر و بم اور کردار نگاری کا جو سلیقہ ہے وہ اس موضوع پر لکھے ہوئے کسی دوسرے ناول میں نظر نہیں آتا۔ ناول کا ہیرو جمی بے شک اپنی مثالی خوبیوں اور متحرک قوتوں کی وجہ سے ناول کے بجائے ڈرامے کا ہیرو نظر آتا ہے لیکن جابر اور بوڑھے تعلقدار باپ کے ہاتھوں اس کی موت کے المیے پر ختم ہونے کا انجام ناول کو ایک المیہ تمثیل کا مرتبہ بخش دیتا ہے۔ جمی جس کا وجود محبت، امن، عافیت، شجاعت اور زندگی کی نئی قدروں، نئے حوصلوں کی علامت ہے۔ اس کا خون، ایک تمثیلی رنگ میں، اُس جابرانہ نظام میں انسان کے معصوم جذبات اور اُس کے بہترین خوابوں کے قتل کی کہانی سناتا ہے۔ کون ہے جس نے اُس رات کی تاریکی کا زہر نہیں پیا، جو اس کا شہید نہیں ہوا۔

قاضی عبدالستار ناول کو قصّے کی حیثیت سے دلچسپ بنانے کا گر جانتے ہیں۔ ان کی تخلیقی قوت ہر کردار کو ایک روشن انفرادی پیکر بخشتی ہے اودھی بولی کے استعمال سے بھی انھوں نے اپنے کرداروں میں ارضیت اور

زندگی کی روح پھونکی ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناول نئے ذہن اور نئی فکر کی اچھوتی تخلیق ہے۔

یہ ہے جدید اُردو ناول کا سرمایہ۔ جو اپنی قدر و قیمت کے لحاظ سے کسی طرح مایوس کُن نہیں۔ بیسویں صدی کے نصف اول میں ہندوستان میں فرد اور سماج کی کشمکش جس طرح کے پیچ و خم سے گزری ہے، ہمارے ناول نگاروں نے اس کی دیانت دارانہ تفسیر و ترجمانی میں کوتاہی نہیں کی۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کا قافلہ جن آزمائشوں اور مرحلوں سے گزرا، اُردو ناول اس عہدِ آشوب کی مکمل تاریخ ہیں۔ اس دور کی سماجی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ جیسے جیسے فرد کا داخلی مزاج اور رویّہ بدلا، ناول کا فنی اسلوب بھی بدلتا گیا۔ ہر ناول نگار نے اپنے عہد کی بصیرت کی روشنی میں اس عہد کی سچائیوں کو دریافت کیا۔

یہاں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ پریم چند اور اُن کے قبل کے ادیبوں کے لیے ناول لکھنے کا کام جتنا آسان تھا، دورِ جدید میں یہ اتنا ہی دشوار اور پیچیدہ ہوتا جا رہا ہے اور اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ نذیر احمد سے پریم چند تک اگرچہ ہندوستانی معاشرے کا اوپری ڈھانچہ بدل رہا تھا لیکن افراد کی ذہنی اور جذباتی زندگی میں تغیر کی رفتار سُست تھی اس لیے ان کا مطالعہ اور ناول میں تخیل کی مدد سے ان کی تشکیل اور تعمیر کا کام نسبتہً آسان تھا۔

تقسیم کے بعد ہمارے ادب میں کم و بیش دس سال تک جمود کی جو لہر

آئی تھی وہ نتیجہ تھی عالمی اور قومی سطح پر وقوع میں آنے والے ان حالات و حوادث کا جن کے ہمہ گیر اثرات نے دیکھتے ہی دیکھتے انسانی نفسیات کا رنگ بدل دیا اور جسے دیکھ کر ادیب مبہوت رہ گیا۔ ہندوستان کی اجتماعی زندگی میں تقسیم فسادات ہجرت یا دیسی ریاستوں اور زمینداری کے خاتمے نے جو ہلچل پیدا کی تھی وہ اتنی اہم نہیں تھی۔ اہم وہ تبدیلی تھی جو سماجی، ذہنی اور جذباتی رشتوں کے ٹوٹنے سے انسان کے بطون میں پیدا ہو رہی تھی۔
اسی طرح یہ بات کہ اگر ہندوستان میں یا اس کی کسی ریاست مثلاً یو۔ پی میں آزادی سے قبل سترہ لاکھ طالب علم اسکول جاتے تھے تو دوسرے منصوبے کے آخر میں ان کی تعداد پچپن لاکھ ہو گئی یا اگر آزادی سے قبل اس ریاست میں پختہ سڑکوں کی کل لمبائی ڈیڑھ ہزار میل تھی تو دوسرے منصوبے کے آخر میں ساڑھے چودہ ہزار میل ہو گئی، ادیب کے لیے زیادہ اہم نہیں۔ ان حقائق کے علم سے اعلیٰ ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ ادیب کے لیے اہم یہ ہے کہ ان تغیرات نے ایک عام انسان کے کردار، مزاج اور ذہنی رویّے کو جس شدت اور سرعت سے بدلا ہے اس کی نہج اور افتاد کیا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ افراد کے باطنی وجود نے اس مدت میں جو پیچ اختیار کیا ہے اُسے سمجھنا آسان نہیں اور اس کے عرفان کے بغیر ناول کی تخلیق ممکن نہیں۔ اس دور میں عصری زندگی کے بارے میں جو ناول لکھے گئے اُن کا مقابلہ اُن ناولوں سے کیجیے جن کا موضوع آزادی سے قبل کی زندگی ہے تو اندازہ ہوگا کہ دونوں کی فنی سطح کتنی مختلف ہے۔ موخر الذکر ناولوں کا فنی معیار بلاشبہ زیادہ بلند نظر آئے گا۔

اس سلسلے میں اس افسوس ناک واقعہ کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ آزادی سے قبل کے بیشتر ادیب نئی زندگی اور نئے ذہن و احساس کو سمجھنے سے قاصر ہیں وہ خواہ کسی قوت کی عینک لگائیں، کسی بھی نظریے، فلسفے یا سماجی علم کا سہارا لیں۔ زیادہ سے زیادہ فرد اور سماج کے ظاہری اور بدیہی رشتوں کو دیکھ سکتے ہیں۔ ان باطنی رشتوں، حسی کوائف اور روحانی کرب کو نہیں جو اس دور کے انسان سے مخصوص ہے اس کے برعکس نیا ادیب عصری زندگی کے حقائق کو سمجھنے کی نسبتہً زیادہ صلاحیت رکھتا ہے۔ ہر چند کہ زندگی برق رفتاری سے بدل رہی ہے لیکن چونکہ نیا ادیب اسی متلاطم بحر سے ایک موج کی طرح ابھرا ہے۔ اس لیے اس کی ذات میں ہی سیلِ حیات کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ وہ سماجی علوم سے بیگانہ نہیں لیکن فن کی تخلیق میں وہ کتابی علم سے زیادہ اپنے تجربات اور مشاہدات پر ہی اعتماد کرتا ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ وہ تاریخی قوتوں اور سماجی ارتقا سے زیادہ فرد کی تبدیلی اور اس کے ارتقا پر نظر رکھتا ہے اور یہی وہ نقطۂ گریز ہے جہاں سے وہ اپنے لیے شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک نیا راستہ بناتا ہے۔ میرے نزدیک نئے ادیب کے تخلیقی مزاج میں اپنے تجربات اور فرد کی داخلی کیفیات پر زور عصری سماجی آویزش کے مطالعے سے گریز کا نہیں بلکہ اس کوشش میں ناکامی اور احساسِ عجز کا اظہار ہے۔ وہ نئے انسان کو ٹائپ کی شکل میں ڈھونڈنے اور پانے سے قاصر ہے۔ اسے ہر انسان اپنی ہی طرح ہر لحظہ بدلتا اور اپنے وجود کی تخلیق کرتا نظر آتا ہے۔ وہ کسی ایک زاویے سے کسی ایک لمحے میں اسے پوری یکسوئی سے دیکھ سکتا ہے۔

اس کے وجود کی گہرائی میں جھانک سکتا ہے لیکن اس کے وجود کی حرکی رَو کو پوری طرح گرفت میں لانا ابھی اس کے لیے دشوار ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ نئے ادیب فی الحال افسانے لکھنے پر اکتفا کر رہے ہیں۔

آج ناول لکھنے کا کام پچھلے زمانے سے زیادہ پیچیدہ اور دشوار صرف اس لیے نہیں کہ زندگی زیادہ تیز رفتار ہے بلکہ اس لیے کہ جو مختلف اور متضاد قوتیں آج زندگی کی صورت گری کر رہی ہیں ان کی کوئی سمت نہیں۔ ان کے سامنے کوئی واضح منزل نہیں۔ وہ بھٹکے ہوئے مسافر کی طرح ایک ہی دائرے میں گھوم رہی ہیں اور ایک دوسرے سے متصادم ہیں، ایک دوسرے کی تردید اور تنقیص کرتی ہیں مثلاً قومی آزادی اور بیرونی محتاجی، عوامی جمہوری حکومت اور سرمایہ داری کا تسلط اشتراکی سماج کے لیے جد و جہد اور زرداروں اور بے زروں کے درمیان بڑھتی ہوئی خلیج، قیام امن کی کوششیں اور دفاعی مصارف میں اضافہ، قومی صنعت کاری کا عزم اور بڑھتی ہوئی بے روزگاری زراعتی ترقی پر زور اور قحط کے آثار وغیرہ۔ الغرض یہ اور اس طرح کے دوسرے تضادات ہندوستانی معیشت اور معاشرت میں اس طرح بروے کار ہیں کہ ان کے اسباب اور نتائج کو سمجھنا آسان نہیں اور اس کے ادراک کے بغیر ناول کی تخلیق ممکن نہیں، یہاں ناول نگار کی تخلیقی صلاحیت سے زیادہ اس کی فکری قوت کی آزمائش کا مرحلہ درپیش ہے اور اس سے گزرے بغیر چارہ نہیں۔

دراصل ناول نگار زندگی اور فطرت کے تضاد و تناقص سے بلند ہو کر

لیکن اسی کی تحریک اور ترغیب سے ایک ایسی دنیا کی تخلیق کرتا ہے جو بیک وقت اس کی ذات، حیات اور کائنات کی بازیافت ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی کی تفسیر و تعبیر بے شک ناول نگار کے شعورِ فن کی اسیر ہوتی ہے لیکن ناول لکھنے کی تحریک اسی وقت ہوتی ہے جب وہ اسی زندگی کے بارے میں کچھ کہنا چاہتا ہے اور کچھ کہنے کی خواہش اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ اس زندگی کی ماہئیت پر اثرانداز ہونے والی تاریخی، سماجی اور ذہنی قوتوں کے مزاج اور افتاد کو سمجھ لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری کے مقابلے میں ناول تاریخی اور سماجی بصیرت کا زیادہ مطالبہ کرتا ہے۔

نیا ادیب اسی عرفان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ حال کی تلاش میں وہ سب سے پہلے ماضی کو دریافت کرنا چاہتا ہے اور اگرچہ ابھی تک وہ عصری زندگی کے بارے میں کوئی بلند پایہ ناول نہیں لکھ سکا۔ لیکن گزشتہ پندرہ سال میں جس طرح اس کے مختصر افسانے طویل اور طویل افسانے ناولٹ بنتے جارہے ہیں اس سے خیال ہوتا ہے کہ وہ وقت دور نہیں جب اس کی تخلیقی محویت اُردو میں قابلِ قدر ناولوں کا اضافہ کرے گی۔

جدید ازبکی شاعری

ایک جائزہ

وسط ایشیا کے مرکز میں واقع ازبکستان سوویٹ یونین کی ایک خودمختار اشتراکی جمہوریہ ہے۔ اس میں سمرقند، بخارا، خوارزم، خیوا، فرغانہ، اندیجان، خوقند اور تاشقند جیسے تاریخی شہر شامل ہیں۔ اس خاک سے رودکی، امام ابوحنیفہ، البیرونی، بوعلی سینا، الغ بیگ، علی شیر نوائی، بابر اور تیمور جیسے شاعر، عالم، حکیم اور فاتح اٹھے ہیں۔ اس کے تہذیبی سرچشموں میں عرب، ایران اور ترکی ہی نہیں، ہندوستان اور چین کی قدیم تہذیبوں اور فکری تحریکوں کا بھی نمایاں اثر رہا ہے[1]۔ موجودہ ازبکستان میں لسانی اور نسلی اعتبار

---

[1] یہاں اس واقعہ کی طرف اشارہ بے محل نہ ہوگا کہ سوویٹ ماہرین آثار قدیمہ وسط ایشیا خصوصاً وادی فرغانہ اور آمو دریا کے بعض ساحلی مقامات کی کھدائیوں اور ان میں دستیاب

سے کئی قومیتوں کے لوگ آباد ہیں مثلاً تاجک، ترکمانی، کرغیز اور قزاخ وغیرہ۔ ماکہ۔ کی کل آبادی صرف نوّے لاکھ ہے اور اس میں ازبکی زبان بولنے والوں کی تعداد پینسٹھ فیصد یعنی کم وبیش ساٹھ لاکھ ہے۔ اس کے وسیع رقبے میں نسبتہً آبادی کے انتشار اور کمی کا سبب قدرت کا بخل یعنی پانی کی کمی اور بے آب وگیاہ بنجر اور ریگستانی علاقوں کی کثرت ہے۔ تاہم آمو دریا اور سرخان دریا کے ساحلوں پر اور جنوب مشرق میں تیان شان کے کوہستانی سلسلے کے دامن میں جو بستیاں آباد ہیں وہ نہ صرف یہ کہ تاریخی جاہ وحشمت اور اسلامی دور کے علمی اور تہذیبی فروغ کی یادگار ہیں بلکہ قدرت کے بیکراں حسن، شادابی، رنگا رنگ پھولوں اور پھلوں کی کثرت اور البیلے موسموں کی نیرنگی کے اعتبار سے بھی اپنا ثانی نہیں رکھتیں۔

اشتراکی انقلاب سے پہلے اس علاقے کے لوگ خانوں، زمینداروں اور ملاؤں کے استحصال اور مظالم کا شکار ہوکر جہالت، افلاس اور بے سرو سامانی کی جیسی زندگی گزار رہے تھے۔ اس کا اندازہ اس سے کیجیے کہ آج

اشیا اور پنجروں کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ تین ہزار سال سے دو ہزار سال قبل مسیح کے درمیان ہندوستان آنے والے آریہ قبائل وسط ایشیا کے ان ہی علاقوں سے آئے تھے۔ ان ماہرینِ آثارِ قدیمہ میں بورس لِت وِنسکی کا نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہے جس نے وسط ایشیا اور وسطی ہندستان میں دستیاب ہونے والے ظروف اور اوزاروں میں مشابہت کے مطالعے سے اس نظریے کی توسیع کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہندستان میں آنے والے اولین دور کے آریہ قبائل بھی دھات کا استعمال جانتے تھے۔

بھی وہ یقین دلانے کے لیے نان نمک اور پانی کی قسم کھاتے ہیں جو اپنی کمیابی کی وجہ سے ان کی زندگی میں سب سے زیادہ اہمیت، تقدس اور قیمت رکھتے تھے۔ اس صورتِ حال نے ان میں محنت، برداشت، جفاکشی اور خطرپسندی کی صلاحیت پیدا کی اور صدیوں کے مشترکہ دکھوں کے احساس نے ان کے دلوں میں انسانیت اور اخوت کے مقدس جذبات کو زندہ رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ اکتوبر انقلاب کی کامیابی کے بعد ۱۹۱۸ء میں جب سرخ فوجوں نے اس زمین پر قدم رکھا تو سارے محنت کش عوام ان کے ساتھ ہو گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے اس علاقے میں زارشاہی حاکموں، خانوں، زمینداروں اور مذہبی علما کا فرسودہ اور جابرانہ تسلّط ختم ہو گیا۔

گزشتہ نصف صدی کا زمانہ ازبکستان میں اشتراکی نظام کی تعمیر کا دور ہے اور یہی زمانہ ازبکی زبان میں جدید شعروادب کی تشکیل اور فروغ کا زمانہ بھی کہا جائے گا۔ اس لیے جدید ازبکی شاعری اور اس کے رجحانات کے مطالعے میں، اشتراکی سماج کی تعمیر کے اس دور کے چند حقائق کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ ازبکستان میں قبلِ انقلاب کا معاشرہ جاگیردارانہ زرعی نظام کے انتہائی پس ماندہ دور کا نمونہ تھا۔ جو صنعتی ترقیوں، سرمایہ داری کی لعنتوں اور بورژوا سماج کی اُلجھنوں سے یکسر بے نیاز اور بے بہرہ تھا۔ اس طرح گویا انقلاب کے بعد وہ سماجی ارتقا کے اس ناگزیر عبوری دور سے گزرے بغیر ایک جست لگا کر اشتراکی سماج کی تعمیر کر رہا تھا۔ یہ صورتِ حال روس میں نہیں تھی۔ وہاں کے نیم جاگیردارانہ بورژوا سماج نے انقلاب سے پہلے

گوگول ٹالسٹائی پشکن ترگنیف چیخوف اور دستوسکی جیسے فن کار پیدا کیے تھے اور واقعہ یہ ہے کہ دنیا کا بلند پایہ نثری ادب بورژوا معاشرے کی سب سے بڑی دین ہے اور اس لیے ازبکستان اس کی لعنتوں کے ساتھ ساتھ اس نعمت سے بھی محروم رہا۔ لیکن اس صورتِ حال سے ایک فائدہ بھی ہوا اور وہ یہ کہ روس میں اشتراکی سماج کی تعمیر کے دوش بدوش ایک مشکل کام قدیم بورژوا معیشت اور معاشرے کی مجہول باقیات کو مٹانا تھا جس کی جڑیں روسی قوم کی زندگی میں دور تک پھیلی ہوئی تھیں اور فرد کی ذات پیچیدہ ہوگئی تھی۔ اس صورتِ حال نے روسی شعر و ادب کو بھی متاثر کیا۔ اس کے برعکس ازبکستان میں اشتراکی معیشت اور اشتراکی معاشرے کے قیام و استحکام کا کام زیادہ دشوار نہیں تھا۔ وہاں تیز رفتار صنعتی ترقی، برق کاری، زراعت کی مشین کاری، اجرت زمینوں کی زرخیزی، معدنی ذخائر کی دریافت اور عظیم تعمیرات نے ذہن و احساس کے جن زاویوں اور پیکروں کو جنم دیا وہ الجھنوں اور پیچیدگیوں، افراط و تفریط، ہیجانی کشمکش اور اعصابی تشنج کے غیر صحت مند دباؤ سے بڑی حد تک پاک ہیں۔ ان کے کردار میں توازن، فطرت میں بچوں کی سی معصومیت اور روح میں رزمیہ نغمہ کی سی دل نوازی حوصلہ خیزی اور بلند آہنگی ہے۔ ان کی حالت اس مسافر کی ہے جو برسوں کسی تپتے ہوئے بے آب وگیاہ ریگستان میں سفر کرنے کے بعد اچانک ایک غیر آباد لیکن شاداب وادی میں پہنچ جائے اور پھر وہاں اپنی تخلیقی محنت سے باغبانی اور چمن بندی کرکے زمین کو رشکِ ارم بنائے

نئی فصلیں کاٹے اور ہر نئی بہار میں نئے جوش و خروش سے جشنِ نوروز منائے
ازبک عوام کو اپنی اشتراکی محنت کی فتوحات پر بجا طور پر ناز ہے۔ ان کی سیدھی
سادی غیر طبقاتی لیکن محنت، جفاکشی اور عزم و حوصلے سے معمور زندگی کی
تخلیقی ترجمانی کا نام ہی جدید ازبکی شعر و ادب ہے۔

قدیم ازبکی شاعری اُردو کی کلاسیکی شاعری کی طرح فارسی کے زیرِ اثر
غزل، قصیدہ، مثنوی اور رباعی جیسی اصناف پر مشتمل ہے۔ اس کا تخیلی سرمایہ
تشبیہات، تلمیحات، استعارے کنائے بڑی حد تک فارسی سے ماخوذ ہیں۔
سولھویں صدی کے اور ازبکی شاعری کے اولیں دور کے شاعر بآبر اور نوائی
کے کلام میں بھی امرد پرستی کے رجحان اور جذبات کا کھلا اور بے محابا اظہار
ملتا ہے۔ تصوّف اور معرفت کے مضامین کم سے کم ہیں۔ ایہام اور رعایتِ
لفظی کی کثرت ہے۔ مطرب و ساقی اور بادہ و مستی کے مضامین اور زاہد و
محتسب پر اسی طرح طنز ہے جو قدیم اُردو شاعری کا خاصہ ہے لیکن اس کے
ساتھ ساتھ وطن پرستی، انسان دوستی اور دردمندی کا جذبہ بھی قدیم ازبکی شاعری
میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ نمونے کے طور پر بآبر کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

میں بظاہر تھا بڑا سرکش مگر
اس کی پابوسی میں سر خم ہو گیا

جو تو نے بال کھولے کھُل گیا بآبر کا دل گویا
ترے گیسو صنم دلبند بھی ہیں دلکشا بھی ہیں

نہ چمن میں کوئی بوٹا قدِ رعنا جیسا
نہ گلستاں میں کوئی گُل رخِ زیبا جیسا

اے اہلِ جنوں ملکِ جنوں مل گیا مجھ کو
آنسو مجھے بخشے ہیں سرِ گیسوے تر نے

شعر گوئی سے منع کرتا ہے مجھ کو شیخ پھر
پیرِ نابالغ ہے وہ لطفِ بلاغت کیا اُٹھائے

جب تک کہ آیا عارضِ رنگیں پہ اس کے خط
بابر ہمارا خط' خطِ بیزار ہو گیا

اٹھارویں صدی تک اکثر شعرا فارسی اور ازبکی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ اور ہندوستان کی طرح وہاں بھی درباری شرفا، اور علما کی زبان فارسی تھی لیکن انیسویں صدی میں ازبکستان میں مقیمی فرقت گلہانی اور نادرہ جیسے شاعر پیدا ہوئے جنھوں نے فارسی کے مقابلے میں ازبکی زبان کو اہمیت دی اور فارسی شاعری کی تقلید سے گریز کیا۔ ان شعرا نے عربی اور فارسی کے ساتھ ساتھ ترکی کے نظام اوزان کو جو 'بیش برماق' کہلاتا ہے' اپنایا۔ فرقت نے ہندوستان کی سیاحت کی اور یہاں کی تہذیبی زندگی اور حسن کی فراوانی سے

متاثر ہو کر متعدد نظمیں لکھیں۔ اس دور کی غزلوں میں ریزہ خیالی اور پراگندگی
کے بجائے معنوی ربط و تسلسل ملتا ہے۔ ان میں زیادہ درد و اثر ہے۔ مثنویاں
بھی کثرت سے لکھی گئیں جن میں قومی روایات اور عوامی داستانوں کو موضوع
بنایا گیا۔ فرقت اور مقیمی نے عوام پر حکمرانوں کے جبر و تشدد کے خلاف آواز
بلند کی۔ اس طرح موضوع مواد تخئیلی سرمایہ اور فنی اسالیب کے اعتبار سے ازبکی
شاعری میں وسعت پیدا ہوئی۔

انقلاب کے بعد ازبک عوام کی زندگی میں جو تبدیلی اور تہذیبی ترقی ہوئی
اس کی سب سے نمایاں خصوصیت میرے نزدیک ہمواری توازن اور تناسب
ہے۔ انھوں نے ماضی کی روایات اور تہذیبی ورثے سے وہ صحت مند عناصر
چُن لیے جو نئی زندگی اور اشتراکی سماج کی تعمیر میں معاون یا کم از کم بے ضرر تھے۔
انھوں نے اشتراکی سماج اور ایک نئے انسان کی تعمیر میں مادی خوش حالی،
اخلاقی استواری اور روحانی آسودگی کے آدرشوں کو یکساں طور پر عزیز رکھا۔
اور ان کی باہمی کشمکش اور تضاد کو مٹایا۔ نئے ازبکستان کی قومی زندگی اور
تہذیب کی ہر سطح پر جو آسودگی، عافیت، فراغت، خوش ذوقی، سادگی، بے ریائی
اور بلند حوصلگی ہے وہ اسی حسن تناسب کا مظہر ہے۔ اس منصفانہ، مساویانہ
جمہوری اشتراکی معاشرے کے شعر و ادب کو جاگیردارانہ یا بورژوا معاشرے
میں پیدا ہونے والے ادب کے معیاروں پر پرکھنا میرے نزدیک غلط ہوگا۔
قدیم شعر و ادب کی انسان دوستی اور دوسری فنی و جمالیاتی روایات کے اخذ و
قبول کے باوصف سوویت ادب کی اپنی اقدار اپنے معیار ہیں اور اُس کا

مطالعہ کرتے ہوئے انھیں نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ازبکستان میں اشتراکی سماج کی تعمیر کے ابتدائی اور عبوری دور میں قدیم نظام زندگی کی انحطاطی اور رجعت پسندانہ قوتوں نے نے کچھ عرصے تک مدافعت کی۔ اس عہد کا ادب اس آویزش کے مختلف پہلوؤں کا ترجمان ہی نہیں بلکہ اس میں عملی طور پر شریک رہا۔ اس دور کے انقلاب دشمن عناصر میں ادیبوں کی ایک جماعت بھی منظم طور پر اشتراکی سماج، عقائد اور نئی اقدار کی مخالفت کر رہی تھی۔ اس لیے فکر و فن اور نظریاتی سطح پر اس دور کے ترقی پسند ادیبوں نے ان کا مقابلہ کیا۔ ازبکستان میں اشتراکی ادب کے ان اولین معماروں میں حمزہ حکیم زادہ نیازی موسیٰ ایبک، غفور غلام، عبداللہ نہار اور زیر تمیر کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان ادیبوں نے روسی زبان و ادب کا مطالعہ کرکے ازبکی زبان میں ناول، ڈرامہ، افسانہ اور نظمِ جدید کے اولین نمونے پیش کیے۔ ایک جانب انھوں نے قدامت پرستانہ خیالات، فرسودہ رسم و رواج، توہم پرستی، ضعیف الاعتقادی، جہالت اور عورتوں کی غلامی کے خلاف آواز بلند کی تو دوسری طرف خلاقانہ محنت کے کرشموں اور ان عظیم اشتراکی کارناموں کے رزمیہ گیت گائے جو عوام کی زندگی کو نئی برکتوں اور آسائشوں سے مالامال کر رہے تھے۔ اس دور کی ازبکی شاعری میں جرأت و ہمت، ایثار و برداشت، عزم و استقلال اور تعمیر و تسخیر کے بے مثل اور برگزیدہ انسانی جذبات ایک رزمیہ شان و شکوہ کے انداز میں ملتے ہیں۔

چونکہ دورِ جدید کے بیشتر ازبک شاعر گاؤں کے مفلوک الحال دہقانوں

اور محنت کش عوام کی صفوں سے آئے ہیں اس لیے ان کی شاعری میں کلاسیکی روایات کے احترام کے ساتھ ساتھ عوامی زبان اور گیتوں کی سادگی، حقیقت پسندی اور ایسا جوش ملتا ہے جو اجتماعی تجربات میں شریک ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔ یوں بھی عوامی اقتدار کے اس دور میں کلاسیکی آرٹ اور شہری زندگی سے جاگیردارانہ، ادبی مذاق اور کلچر پر دیہاتی اور عوامی آرٹ اور کلچر کا اثر انداز ہونا فطری اور ناگزیر تھا اور اسی کے نتیجے میں ایک نئی جمالیاتی میزان بھی وجود میں آئی۔

میر تیمیر اور غفور غلام کی شاعری اسی رجحان اور رویے کی نمائندہ ہے۔ میر تیمیر کی نظمیں جوش ملیح آبادی کی یاد دلاتی ہیں اگرچہ ان کے یہاں وہ گھن گرج، ہیجان اور لفظی امارت نہیں جو جوش سے مخصوص ہے لیکن اجتماعی زندگی کی رفتار اور مظاہر فطرت کی رنگارنگی کا احساس اور اپنے تجربات کا راست اظہار دونوں کے یہاں مشترک ہے۔ میر تیمیر فطرت کے صد رنگ جلووں کے احساس کے باوجود اس کے مظاہر کو ایک رومان پرست کی طرح صرف بے چین روح کی آسودگی کا ذریعہ نہیں سمجھتے۔ اگرچہ "صحرائی پھول" اور "سفید بادل"، جیسی نظموں میں وہ فطرت کے اضطراری اور ازلی رقص میں انسانی روح کی معصومیت اور حسن کی قوت کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ یہاں فطرت سے ہم آہنگی کا احساس بھی جھلکتا ہے لیکن بالعموم ان کی نظموں میں فطرت کی سرکشی، بے رخی، اس کی ستم کیشی کا احساس اور اس کی تسخیر کا جذبہ ہی نمایاں نظر آتا ہے۔ ایک نظم 'ساحلِ آمو پر' کا یہ ابتدائی بند ملاحظہ ہو:

مشتعل، بے چین، بے کل، بے عناں
برق رو، پُر ہیبت و کف در دہاں
ریگ زاروں کی متاعِ بے بہا
ڈولتا، گاتا، مچلتا، جھومتا
کتنی صدیوں سے ہے بس یونہی رواں

اپنے پہلو میں چھپائے چشمہ ہائے گرم و سرد
خارزاروں، جھاڑیوں میں دوڑتا
جنگلوں کی کلفتوں کو جھیلتا
خشک لب صحراؤں کو چھیڑتا ہوا
چومتا ہر پیڑ کے قدموں کی خاک
بخشتا ہے قوت و عزمِ حیات

تو مقدس ہے مبارک ہے مگر
روح تیری سرکش و وحشت زدہ
گونج تیری نیم شب میں جیسے ضیغم کی ڈکار
جس کو سن کر کانپتے ہیں تیرے ساحل بار بار
دیو کی مانند تیرا غیظ ہیبت خیز ہے
اے تلون کیش دشتِ ترکماں کے راہوار

آبِ جوئے نیل کی مانند تیرا سیلِ آب
توڑ کر ساحل بپھر جاتا ہے میدانوں میں جب
بستیوں کو، کھیتیوں کو روند دیتا ہے سدا
تیرے طوفانوں کی زد میں جو بھی آیا مٹ گیا

اس کے بعد شاعر کا تخیل دریائے آمو کے ساحلوں پر برپا ہونے والے تاریخ کے بعض ہنگاموں اور سانحوں کو دیکھتا ہے جب تیمور ملک چنگیزی قبائل سے نبرد آزما تھا اور پھر جب بہار (امن) کی سبک ہواؤں کے دوش پر 'آگاہی' (ایک کلاسیکی شاہکار نظم) کی جاودانی سطریں دنیا میں ہر طرف ترنم بکھیر رہی تھیں۔ وغیرہ

نظم کے آخری چار مصرعے ملاحظہ ہوں:

تو بہت مغرور ہے گستاخ ہے سفّاک ہے
تیری ہر موجِ رواں اک شعلۂ بیباک ہے
دیکھ لیکن آرہا ہے عہدِ نو کا آدمی
اپنی باہوں میں جکڑنے تیرا زورِ سرکشی

یہ محض خواب نہیں تھا۔ اس نظم کے چند سال بعد ہی ازبک عوام نے دریائے آمو پر بند کی تعمیر کر کے اس کا رُخ موڑ دیا۔ جس کے نتیجے میں ہزاروں ایکڑ بنجر زمین سیراب ہو گئی۔

میر تیمیر کی طرح ازبکستان کے دوسرے ممتاز شاعر غفور غلام ہیں جو دو سال قبل ۱۹۶۶ء میں ۶۳ سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ موصوف نے

ایک نجی گفتگو میں مجھے بتایا تھا کہ ان کا سلسلۂ نسب براہِ راست امیر خسرو کے جدِ اعلیٰ تک پہنچتا ہے۔ فارسی ان کی دوسری مادری زبان تھی۔ عربی اور روسی سے بھی بخوبی آشنا تھے۔ ان کی شخصیت نہ صرف یہ کہ مشرقی تہذیب کے جوہر بلکہ مشرق کی آزادی کے سچّے جوش و ولولے سے معمور تھی۔ انھیں ازبکستان کے سب سے محترم اور محبوب قومی شاعر کا مرتبہ حاصل تھا۔ انھوں نے اشتراکی سماج کی تعمیر کے لیے تعلیم صحافت اور فن و ادب کے میدان میں اپنی بہترین صلاحیتیں صرف کیں۔ ان کی شاعری جدید ازبکستان کی ذہنی اور جذباتی تاریخ ہے[1]۔ نوجوان ادیبوں اور شاعروں کی ذہنی تربیت میں ان کا نمایاں اثر رہا ہے۔ یہاں ان کی شاعری کے رنگ و آہنگ کا ایک تصور دینے کے لیے ایک نظم "آب و نور" پیش کرتا ہوں۔ ترکمانیہ کے ریگستانوں میں آمو دریا کا رُخ موڑنے کے بعد دوسری جنگِ عظیم کے آغاز پر ازبک عوام نے فرہاد نام کے پہاڑ کو کاٹ کر سیر دریا کو مرزا چول نام کے ریگستان میں لانے کا عزم کیا تاکہ یہ صدیوں کی پیاسی زمین سیراب اور شاداب ہو سکے۔

اس نظم میں شاعر نے ازبکی شاعری کی کلاسیکی روایات اور فرہاد و شیریں کی عوامی داستان سے جس طرح فائدہ اٹھایا ہے وہ ترجمے میں بھی قارئین سے پوشیدہ نہیں رہے گا۔ نظم میں ان جوانوں سے خطاب ہے جو

---

[1] تاشقند کے زمانۂ قیام ہی میں میں نے غفور غلام کی اٹھارہ نمایندہ نظموں کا ترجمہ کیا۔ جو عنقریب تاشقند سے شائع ہونے والا ہے۔

نازی حملہ آوروں کا مقابلہ کرنے محاذ پر جا رہے ہیں۔

آب و نور

دلیر بیٹو! جواں سپوتو! ہماری دھرتی کے سورماؤ
تمھاری لوحِ جبیں درخشاں رہے شگفتہ رہے ہمیشہ
ہمیشہ تم پر ہو سایہ گستر تمھارے باپوں کا نورِ شفقت
متاعِ صد برکت و سعادت ہو شیرِ مادر و مہرِ خواہر

تمھیں خبر ہے تمھارے شایانِ شان تحفے کے طور پر ہم
کنارِ فرہاد اک حسیں یادگار تعمیر کر رہے ہیں
وہ ایک شہ کار ہو گی اپنے وطن کی خلّاق محنتوں کی
کہ شیریں فرہاد کی حسیں داستاں میں ایسا رقم ہوا ہے

سنا ہے تم نے بھی یہ فسانہ کہ جس کا ہر واقعہ و منظر
ہمارے قلب و نظر میں اب تک ہزار افسوں جگا رہا ہے
سنو کہ یہ خواب زار اپنا متاعِ تعبیر بن رہا ہے
بڑھو کہ تخئیل کا کرشمہ عمل کے سانچے میں ڈھل رہا ہے

کوئی بھی ایسا مکاں ہو گا جہاں دیے خوش نصیبوں کے
جلے ہوں اور یہ لطیف قصّہ سبھوں نے مل کر نہ واں سنا ہو

یہی تو ہے وہ فسانہ جس کے فسوں میں ہر طفل و پیر اپنے
سنہرے سپنوں کی مسکراتی حسین تعبیر ڈھونڈتا ہے

ہماری دیرینہ آرزو ہے کہ آب اور نور ہو فراواں
ہزار ہا سال سے یہ از بس عوام کا خواب بن گیا ہے
جو دن گزارے ہیں تشنگی میں جو راتیں بے نور ہم نے کاٹیں
وہی تو ہیں اس فسانۂ بے ستوں کا سرچشمۂ تخیل

سناتے آئے ہیں شیریں و کوہکن کے ناموں سے جو فسانہ
ہمارے سینے میں آرزوؤں کا گویا اک شب چراغ ہے وہ
یہ اک بہانہ تھا تاکہ اُمید کا سرا ہاتھ سے نہ جائے
کہ ساحلِ سیرابی تو منزل تھا اپنی پروازِ آرزو کا

یہ فخر کیا کم ہے آج ہم کو کہ ہم ہیں فرہادِ عہدِ نو کے
ہمارے ہاتھوں میں ہے وہ تیشہ جو کاٹ کر رکھ دے پربتوں کو
ہمارے بازو میں ہے وہ کس بل جو باندھ دے سیل ندیوں کا
ہمارے عزمِ جواں کو فرہاد کا کرشمہ کہا گیا ہے

یہ آبِ شیریں و نور ہے جس کو لوگ شیریں پکارتے ہیں

کہ سیر دریا کا آبِ شیریں بھی شیر سے کم نہیں ہے شیریں
کسی حسینہ کی انکھڑیوں کی طرح یہ شفاف آئینہ ہے
جو سیر دریا کے سر پہ ہر آن روشنی ڈالتا رہا ہے

ہزار ہا سال ہم نے گائی یہ داستانِ عجیب و شیریں
ہزاروں فرہاد لے گئے اپنے دل کو زخموں سے گل بنائے
پہاڑ جو سدِ آرزو ہے چلو کہ اب اس کو کاٹ پھینکیں
بنائیں ارضِ وطن کو اپنے قدیم خوابوں کا اک گلستاں

حریفِ فطرت کے لشکروں پہ کیے جو بڑھ بڑھ کے ہم نے دھاوے
تو آب اور نور کے ذخیرے ہماری ضربوں سے جاگ اُٹھے
عوام ہی کے یہ دست و بازو ہیں جن کی قوت سے ہیں خراماں
زمیں یہ نہریں، نہر میں لہریں، عجیب اندازِ دلبری سے

ہزار لہلہاتے باغوں کی دلبری دفن ہے زمیں میں
کہ جن کے رازوں کا یہ امیں سیر دریا صدیوں سے سو رہا ہے
لگاؤ اس پیرِ تہ نشیں کو وہ ایک ٹھوکر کہ جاگ اٹھے
بدن سمیٹے، ہوا میں نکلے فضا میں کچھ اپنا سر اُٹھائے

ہمارا تیشہ ہمارا دیرینہ آشنا اک پکار سن کر
چمک کے اُٹھا تو کوہِ فرہاد پر کہیں جیسے برق تڑپی
یگوں یگوں سے جو ایک جا پر تنا کھڑا تھا وہ کوہِ سرکش
ہمارے قہر و غضب سے لرزا ہمارے تیشے سے کانپ اُٹھا

نہیں ہے کچھ دور وہ گھڑی اب ہمارے قدموں کے پاس ہی جب
جھکائے گا سر یہ سیر دریا ۔ یہ برق رفتار رخشِ فطرت
بجھائے گا مرزا چول پھر اپنی پیاس جی بھر کے سیر ہو کر
یہ دشتِ بے آب سیمگوں آئینوں کا صحرائے نور ہوگا

یعین دشمن کا سر کچل کر وطن کو لوٹو گے جب جوانو!
تو پرچم نصرت و ظفر کو کسی بلندی پہ ہم لگا کے
گلے لگا کر تمھیں بلائیں گے باغِ فرہاد میں جہاں تم
پیو گے شیریں کے ہاتھ سے مے تو ہم بنیں گے تمھارے ساقی

یہ نظم جدید ازبک شاعری کے ایک غالب رجحان کی نمائندہ ہے اس میں تسخیرِ فطرت کا مقدس جذبہ روح بن کر دوڑتا ہے۔ انقلاب سے پہلے ازبک عوام کی زندگی، فطرت، سماج، مذہب اور حکومت الغرض گرد و پیش کے ہر منظر ہر ادارے سے ہم آہنگی اور خاموش مفاہمت کی آئینہ دار تھی۔

انقلاب نے ان کی ذہنی عملی اور بشری قوتوں کو رہا کیا تو یہ سلبی صورت حال جہد وعمل، تصادم، آویزش اور تسخیر و تعمیر کی حوصلہ خیز فضا میں بدل گئی۔ اس دور کی ازبکی شاعری بھی اسی روح عصر کی مظہر ہے۔ تسخیر و تعمیر اور اشتراکی انسان دوستی کے علاوہ جدید ازبکی شاعری میں وطنیت پرستانہ جذبات و خیالات بھی نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ چونکہ لسانی بنیاد پر ازبک عوام کو پہلی بار ایک علیحدہ سوویٹ قومیت کا مرتبہ حاصل ہوا تھا۔ اس لیے وسط ایشیا کی ایک ممتاز قوم کی حیثیت سے وہ اپنے ماضی اور اپنے اجداد کے تاریخی اور تہذیبی کارناموں پر فخر کرتے ہیں۔ چرچل نے ایک موقع پر ازبک لوگوں کو قبیلہ کہہ دیا تھا۔ اس سے متاثر ہو کر غفور غلام اپنی ایک طویل نظم شرف نامہ میں لکھتے ہیں۔

اے مری قوم ملتِ ازبک ۔ اے گلِ آدم و ریاضِ نعیم
تیری تاریخ تیرا افسانہ ۔ مصر و اہرام مصر سے بھی قدیم

وہ محلاتِ خشت و سنگ کہ جو ۔ شہرِ خوارزم کی اساس بنے
کس قدر ہیں قدیم و برتر وہ ۔ اینگلو سیکسن تمدن سے

ہم نے جب چٹکیوں میں لمحوں میں ۔ حل کیے مشکل و دقیق سوال
حرف و اعداد و صورت کو ہم نے ۔ دے دیا علم و فکر و فن کا کمال

اپنی دس انگلیوں کو بھی اس وقت ۔ لارڈ چرچل کے بے زباں اجداد
گن نہ سکتے تھے اور آج انھیں ۔ دعوئ عظمت و نجابت ہے

جب ہماری کپاس سے اکثر ۔ کرۂ ارض کے امیر و غریب
اپنے تن کو چھپایا کرتے تھے ۔ اس سے بُنتے تھے وہ لباس عجیب

اُس زمانے کے غرب زادوں کی ۔ عقل و دانش سمجھ سکی اتنا
کہ ہماری کپاس کا پنبہ ۔ ہے درختوں کی بھیڑ کا ریشہ

اس طرح اپنے ماضی کے علوم و فنون فن تعمیر و زراعت اور تہذیبی فروغ پہ فخر کرکے اور اس کے توانا عناصر کو جذب کرکے انھوں نے اپنے نئے اور اشتراکی قومی کردار کی تعمیر کی۔

اس میں کوئی شک نہیں سوویٹ اشتراکی ادب میں مریضانہ انفرادیت مجہول تصور پرستی اور ماورائیت کے لیے کوئی جگہ نہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس میں فرد کی ذات کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ اس برق رفتار کارواں کا ہر مسافر بہر حال اپنا ایک الگ وجود رکھتا ہے۔ سفر کی صعوبتوں کا احساس، مناظر فطرت کے سحر و افسوں کا اثر، ساتھیوں کے بچھڑنے کا درد، ہر مسافر کے یہاں اپنی شدت کیفیت اور نوعیت کے اعتبار سے مختلف رہا ہے۔ ان کے انفرادی تجربات سے صورت پذیر ہونے والا ان کا باطنی وجود دوسروں سے الگ پہچانا جاتا ہے۔ ان کے دُکھ درد ہی نہیں، مسرتیں آرزوئیں اور اُمنگیں

بھی دوسروں سے مختلف ہیں۔ لیکن اس میں کسی کو اختلاف نہیں کہ ان کا عزم سفر ان کا کارواں، ان کی منزلِ مقصود ایک ہے اور کون ہے جو اس کارواں سے الگ ہوکر بھوک، بے چارگی، تنہائی یا پھر جنگلی درندوں کا شکار ہونا پسند کرے گا۔ ازبک عوام کی اجتماعی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ اس سماج کے فرد کی ذات میں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں ازبک ناول نگاروں اور ڈرامہ نگاروں نے انھیں کرداروں کی شکل میں حقیقت پسندانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے لیکن جدید ازبکی شاعری میں بھی انفرادی تجربات کی حسن کارانہ مصوری ملتی ہے۔ حمید عالم جان، مقصود شیخ زادہ، شا محمودوف، رحمت اللہ ادئی عنن، زلفیہ خانم، سعیدہ ذالنونووا اور دیگر نوجوان شعرا کے شعری مجموعوں میں ایسی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن کا سیاسی اور اجتماعی جدوجہد سے براہ راست کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظمیں اپنے محبوب، اعزا، فطرت اور کائنات کے بے شمار اشیا و مظاہر سے شاعر کے ذہنی جذباتی اور روحانی رابطوں کی دلکش کہانیاں کہتی ہیں۔ حمید عالم جان نے 'وادی بخت' کے عنوان سے اپنے وطن فرغانہ کی شاداب وادی پر جو نظم لکھی اور اناکے عنوان سے اپنی ماں کی موت پر جو طویل مرثیہ لکھا، ان کا شمار ازبکی شاعری کے شاہکاروں میں ہوتا ہے۔ حمید عالم جان کو بیک وقت ازبکی زبان کا پشکن اور مایاکوفسکی کہا جاتا ہے یہ نوجوان شاعر جب ایک موٹر کے حادثے میں زخمی ہوکر مرگیا تو اس کی بیوی اور ازبکی زبان کی ممتاز شاعرہ زلفیہ نے اس کی یاد میں جو درد بھری نظمیں لکھیں وہ جدید ازبکی شاعری کے فن پاروں میں شمار ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر زلفیہ

کی نظم' بہار آئی تری تلاش میں' یا میرے سارے گیت ہیں تیرے یا تیرے درد کے لیے زندہ ہوں' جدید ازبکی شاعری کی شاہکار نظمیں ہیں۔ ان میں جذبے کی جو شدت احساس کی ملسیت اور تخیلی نزاکت ہے وہ کم شاعروں کو نصیب ہوئی ہے۔ ان شعرا کے کلام میں صحت مند رومانیت اور ایسی لطیف اشاریت ہے جو باطنی تجربات کو دھندلانے کے بجائے روشن بناتی اور اس طرح ابلاغ کا سہارا بنتی ہے۔ بعض شعرا نے علامتی اور تمثیلی انداز کی نظمیں بھی لکھیں۔ لیکن ان کا ہر تجربہ اظہار وابلاغ کے نئے سانچوں اور اس طرح نمو پذیر فن کی نئی منزلوں کی دریافت کا درجہ رکھتا ہے۔

حمید عالم جان کی نظموں میں شاعرانہ تجربہ اور تخیل کی جو نزاکت اور اظہار میں جو شیرینی اور رمزیت ہے اس کی وجہ سے ترجمہ میں ان کی شعری روح کی باز آفرینی بہت دشوار ہے۔ نمونے کے طور پر ایک مختصر نظم "خوبانی کے شگوفے" ملاحظہ فرمایئے :

خوبانی کے شگوفے

سامنے کھڑکی کے میری
ایک خوبانی کا پیڑ
ہو گیا ہے سر سے پا تک پھر حسیں بجلیوں میں غرق
اس کی نازک ٹہنیوں میں پھر شگوفے کھل گئے
نو دمیدہ، نرم — چاندی کی طرح
ہر سحر جو زندگی کو نام دیتے ہیں کوئی

اور پھر بادِ صبا
ان کی خوشبو کو فضا میں لے کے یوں اُڑتی ہے
جیسے ابر کے آغوش میں ہو موجزن روحِ بہار

....

یہ وہ رت ہے
جو سدا آتی ہے جانے کے لیے
اس کی اس تکرار میں افسوں بھی ہے اسرار بھی

....

موسمِ گل کی ہوائیں
میرے پہلو سے گزرتی زیرِ لب کہتی ہیں
" تو ہے خوش نصیب "
باغ میں اتروں
تو طائر، پھول، کلیاں، کونپلیں
سب چہچہا کر مسکرا کر مجھ سے کہتے ہیں کہ
" تو ہے خوش نصیب "
گونجتا ہے نغمۂ خوش طالعی ہر کنج میں
مجھ سے کہتی ہے بہار
" لے ترے قدموں میں ہے پھولوں کا اک عالم نثار
چن کے بھر لے اپنا دامن تا کنار

اس چمن کی بخت ہے بیدار
اس جا رنگ افشاں گردشِ لیل و نہار

پھول اس وادی میں ایسے بھی کھلے ہیں
جن کو ساری عمر لاکھوں آدمی ترسا کیے
تو نے دیکھیں وہ بہاریں جن کی حسرت لے کے
صدہا لوگ روتے چل بسے

سامنے کھڑکی کے میری
ایک خوبانی کا پیڑ
ہو گیا ہے سر سے پا تک پھر حسیں پھولوں میں غرق

اس میں شک نہیں کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد سارے سوویٹ ادب میں اور اس طرح ازبکی شعر و ادب میں تخلیقی اضمحلال، ذہنی درماندگی اور یاسیت کی ایک لہر آئی۔ کم و بیش سات سال تک سوویٹ شاعری میں درد و یاس اور شکست و محرومی کی ایک ایسی موجِ تہ نشیں نظر آتی ہے جو اس سے پہلے کسی دور میں نہیں تھی۔ اس زمانے میں ایسی ہی شاعری، مقبولِ عام تھی۔ ظاہر ہے کہ اس رجحان کے اسباب تھے۔ انقلاب کے بعد اپنی ۲۵ سالہ لگاتار محنت اور شب و روز کی جانفشانی سے انھوں نے اپنے ملک میں جو

عظیم تعمیرات کی تھیں اور مستقبل قریب میں جس ارضی جنت کی تعمیر کے خواب دیکھے تھے پانچ سالہ جنگ نے ان کے ملک کو ایک کھنڈر اور آسیب زدہ ویرانے میں بدل دیا اور ان کے معصوم خوابوں کا رنگ محل مسمار ہو گیا۔ انسانی تاریخ میں کسی ملک نے اتنی اور ایسی مادی مالی اور جانی تباہی اور ہلاکت کا منظر نہیں دیکھا جتنا کہ سوویٹ یونین نے اور اس کے ساتھ یہ بھی سچ ہے کہ کسی ملک کے عوام نے ایسی پامردی، استقامت، جرأت، شجاعت اور جاں بازی سے دشمن کا مقابلہ نہیں کیا جیسا کہ سوویٹ عوام نے۔ چند سال کی جنگ میں بیس لاکھ جوانوں نے اپنی جانیں قربان کر دیں لیکن جنگ کے بعد جب انھوں نے اپنے گھروں، اپنے شہروں اور بستیوں میں اپنے بھائیوں باپوں اور بچپن کے دوستوں کو تلاش کیا تو ان کے دل اتھاہ دکھ سے بھر گئے۔ ان کی روحیں نڈھال ہو گئیں۔ حوصلے شل ہونے لگے۔ چنانچہ اس دور کی سوویٹ شاعری میں حالات کے فطری نتیجے کے طور پر یاسیت پسندانہ انفرادیت کا رجحان غالب نظر آتا ہے۔ اس رجحان کا ذکر سوویٹ کمیونسٹ پارٹی کی ۱۹۴۶ء کی ادبی رپورٹ میں بھی ملتا ہے۔

انا احمد ووا کی ایک نظم "ایک دوست کی یاد میں" ملاحظہ فرمائیے۔

فتح کے ایام میں
دھند سناٹا سسکتی دھوپ میں ڈوبی
سحر کے پرفسوں ہنگام میں
ایک بیوہ کی طرح

میں بے نشاں بے نام مرقد پر کھڑی
اور فضا میں ہر طرف
بے کلی سے پھر رہی ہے موسمِ گل کی ہوا
میں دو زانو ہو گئی
نو دمیدہ نرم اور شفاف کلیاں
ہر طرف بکھری ہوئی
ان کے پہلو میں جو میں نے سانس لی
ہر نفس میں تازگی محسوس کی
اک اچھوتا ارتعاش، ایک لمسِ اجنبی
اور پھر دھیرے سے اُٹھ کر
اس زمیں کے عارضِ گل رنگ سے
ایک تتلی میں نے پکڑی
اور اس کو زرد پھولوں کی طرف
پھونک سے اپنی اُڑا کر
چپ کھڑی تکتی رہی

اس نظم میں شاعرہ کے دھیمے دھیمے درد نے جو نشتریت اور نغمگی پیدا کی ہے ظاہر ہے وہ ترجمے میں نہیں آسکی لیکن اس کی دل کش خیال انگیز علامتی فضا کو میں نے پوری طرح گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ نظم میں یاس و حسرت

کی موج تہ نشیں ہونے کے باوجود نو دمیدہ کلیوں کے آغوش میں سانس لے کرتازگی اور زندگی محسوس کرنے کا جو اشارہ ہے، وہ امید اور زندگی پر ایمان کی علامت ہے۔ انسان نہیں مرتا۔ زندگی امر ہے۔ ہر خزاں کے بعد بہار آتی اور نئے نورس شگوفے کھلتے ہیں۔ آخر میں زرد پھولوں کی طرف اس کی بچھڑی ہوئی رنگین تتلی کی پرواز اس کے دوست کی موت، جدائی اور موت کی وادیوں کی طرف فرد کا ازلی سفر ہے[1]۔

اس دور میں بہت سے شاعروں نے ملک کی ذہنی اور جذباتی فضا کو نظر انداز کرتے ہوئے بلند آہنگ، جوشیلی اور خطیبانہ نظمیں لکھیں لیکن وہ بے کیف اور

---

[1] انا احمد وا ازبکی شاعری کی نہیں بلکہ سوویٹ شاعری کی نمائندہ ہیں۔ یہ تاتار خاتون سوویٹ دور کے سب سے عظیم دانش وروں اور فن کاروں میں سے ایک ہیں۔ ایلیا اہرن برگ نے اپنی تصنیف "عوام اور زندگی" میں ان کے کارناموں کا ذکر محبت سے کیا ہے۔ وہ جون ۱۸۸۹ء میں پیدا ہوئیں اور انقلاب سے پہلے مدت تک پیرس اور روم میں جلا وطنی کی زندگی گزاری۔ اور وہاں کی ذہنی اور فنی تحریکوں سے متاثر ہوئیں۔ لیکن ان کے انقلابی شعور، عوام دوستی اور وطن پرستی نے ان کی شخصیت کو ان تحریکوں کے انحطاطی اثرات سے پاک رکھا وہ کہتی ہیں "آرٹ اور شاعری کے بغیر میرے لیے زندہ رہنا ممکن نہیں اور میری شاعری کا آہنگ (RYTHM) میرے وطن کی زندگی کا زیر و بم اور اس کے جاں بازانہ کارناموں کا آہنگ ہے"۔

بے اثر ٹھہریں۔ اس لیے کہ وہ ان کی شکستہ روح کی آواز نہیں۔ عوام میں بھی یہ نظمیں مقبول نہیں ہوئیں لیکن سنہ ۱۹۵۰ء کے بعد جیسے جیسے ملک کی نئی تعمیر کے کام نے فروغ پایا اور عمل کی برقی قوت نے جنگ کی ہلاکت اور دہشت کے مجہول اور منفی اثرات کو مٹایا، شعر و ادب میں بھی اُمید، آرزومندی اور حیات افروزی کی لَے تیز ہوتی گئی اور آج پھر ان کا ادب اس کاروانِ کیف و مستی کی خوش خرامی، بے مثل انسان دوستی، تقدیس محنت، ارضیت اور رجائیت کا آئینہ دار ہے۔

گزشتہ بیس سال کی ازبکی شاعری اس نئی سوویٹ تہذیب کے رنگا رنگ پہلوؤں اور اُس نئے انسان کے نو بہ نو تجربات کی داستان ہے جو ایک نئی دنیا کی تخلیق کر رہا ہے۔ اس دور میں ایک طرف ایسے بزرگ شاعر نظر آتے ہیں جنھوں نے کلاسکی روایات اور رموز و علائم کو نئے مفاہیم سے آشنا کیا۔ دوسری طرف نئی پود کے ایسے شاعر جنھوں نے نئے ذہن و احساس اور نئی حقیقتوں کے اظہار کے لیے نئے تخیلی اور ہیتی سانچے تلاش کیے۔

بزرگ شعرا میں میر تیمیر، زلفیہ خانم، ایبک، حمید غلام اور شیخ زادہ کے علاوہ شاہ محمود ف کی خدمات کا ذکر ناگزیر ہے۔ عمر خیام کے مترجم کی حیثیت سے ازبکی ادب میں انھیں وہی مقبولیت حاصل ہے جو انگریزی میں فٹز جیرالڈ کو۔ انھوں نے حافظ اور دوسرے فارسی شعرا کے فکر و فن پر عالمانہ مقالے لکھ کر انھیں ازبک قارئین سے روشناس کرایا۔ مشرقی ادب کے ناقد اور محقق ہونے کے ساتھ ساتھ شاہ محمود ف ایک ممتاز شاعر بھی ہیں۔ ان کی رباعیات

اور نظمیں سوویٹ انسان کی باطنی شائستگی، روحانی برگزیدگی اور اخلاقی پاکیزگی کی ترجمان ہیں اور اس لحاظ سے وہ ایک منفرد رنگ رکھتی ہیں۔
شامحمدوف کی ایک نسبتہً مختصر نظم ملاحظہ فرمایئے۔

جوان سائے

ہم عہدِ جنوں میں بھی اسی راہ سے گزرے
ہاتھوں میں دیے ہاتھ، محبت کی پیے مے
(کس شوق سے تکتے تھے ہمیں چاند ستارے)
پہلو میں سدا چلتے تھے دو سایے ہمارے

مدّت ہوئی اس دور کو، اب بال ہیں چاندی
گلرنگ جبینوں پہ اُبھر آئیں لکیریں

اور آج اسی راہ پہ ہم پھر ہیں خراماں
ہمزاد تھے جو عہدِ جوانی میں ہمارے
آگے کبھی پیچھے ہیں وہی رینگتے سایے
ہم بدلے مگر یہ تو بدلنے نہیں پائے

ایسے بھی ہیں کچھ لوگ، جو اے جانِ تمنّا!
اک عمر گزر جاتی ہے بوڑھے نہیں ہوتے

رہتے ہیں بس اک حال میں وہ جاگتے سوتے
احساس ہے جذبہ ہے نہ ہیجان وجنوں ہے
سایے کی طرح ان کے جہاں میں بھی سکوں ہے

سایے کی طرح پر کسے جینے کی ہوس ہے؟

اس عہد کے نئے اور نمایندہ شعرا میں ارکن واحدوف: برات بائے قابوف، نظام کالموف تش فولاد حمید اور سعیدہ ذالنونووا کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے یہاں فرد کی حیثیت اور سوویٹ سماج کے مختلف مظاہر سے اس کے روابط کا احساس زیادہ شدید ہے۔ ان کی نظموں میں انفرادی تجربات، روزمرّہ زندگی کے مشاہدات اور گاؤں کی کھلی فضا سے قربت زیادہ نمایاں ہے[1]۔ اس دور کے سوویٹ معاشرے میں فرد کے مسائل اس کے بدلتے ہوئے مطالبات اور انفرادی فکر کی اہمیت کے بارے میں جو رویہ اختیار کیا گیا اس نے بھی شعروادب میں نئے رجحانات کو تقویت بخشی۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ سوویٹ فنکار یا ادیب بالعموم پیشہ ور نہیں ہوتا۔ وہ کسی نہ کسی شعبے سے وابستہ ہو کر سوویٹ معیشت یا سوویٹ سماج کی تعمیر میں حصّہ لیتا اور اس کے ساتھ ہی فن کی تخلیق بھی کرتا ہے۔

---

[1] ان میں سے بعض شعرا کی نظموں کے ترجمے عنقریب کتابی شکل میں شائع ہوں گے۔

اس لیے بدلتی ہوئی زندگی سے اس کا براہِ راست تعلق اور اس کے فروغ میں اس کا عملی حصہ اگر ایک طرف اس کی تخلیقی فکر کے سوتوں کو زندہ اور تر و تازہ رکھتا ہے تو دوسری طرف اشتراکی سماج اور اشتراکی اقدار پر اس کے ایمان کو استحکام بخشتا ہے۔ صرف یہی نہیں عملی زندگی سے اس کا رابطہ اس کے تخیل کو بھی توانائی اور شادابی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر زت کنچک عبدالالئف قراقلپاک کے ایک ماہی گیر شاعر ہیں۔ ان کی اکثر نظموں کے موضوعات علامات اور استعارے سمندری دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان شعرا نے اپنے تجربات کے اظہار کے لیے نئے محاورے، نئے فارم اور نئے علائم ضرور تلاش کیے ہیں اور بعض کی نظموں میں تمثیلی یا علامتی اظہار اور دروں بینی کا عنصر بھی غالب ہے لیکن ان کی داخلیت اور خیال افروز اشاریت میں تخئیلی نزاکت اور لطیف تہ داری کے باوصف مریضانہ یاسیت، اعصاب زدگی یا ابہام کا شائبہ تک نہیں۔ اس لیے کہ انسان اور زندگی سے پیار ان کی تخلیقی فکر کا جوہر ہے۔ ایک نوجوان ازبک شاعرہ سعیدہ کی اس نظم سے جدید شعری رجحان کا اندازہ کیجیے۔

بیج

بچے نے بے سوچے سمجھے پھینک دیا اک بیج زمیں پر
لیکن اس کو خبر نہیں تھی
یہی تو تھی اس کی اک خواہش
بیج نے دھرتی کے سینے کا بوسہ لے کر
اپنے خشک لبوں سے کہا

دیکھو میں زندہ ہوں
اب میں نہیں مروں گا
نہیں مروں گا

اس طرح کی بے شمار نظمیں جدید ازبکی شاعری میں ایک نئے تخلیقی شعور کی نمائندہ ہیں۔ جس کی تربیت سوویٹ اشتراکی تہذیب کی ترقی پسند اور صحت مند قدروں سے ہوئی ہے۔

انقلاب سے پہلے جس زبان کا سرمایۂ ادب چند دواوین اور مثنویوں تک محدود تھا آج اس کے جدید شعر و ادب کو ایشیا کی کسی بھی ترقی یافتہ زبان کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ انھوں نے فن و ادب کو جو انسانی ذہن کی اعلیٰ ترین تخلیق ہے ایک مخصوص گروہ کے اجارے سے نکال کر عام اور محنت کش انسانوں تک پہنچایا۔ ازبک ادیبوں اور شاعروں نے شکسپئر گوئٹے، خیام، حافظ، کالی داس، غالب، پشکن، ٹیگور اور اقبال کے شاہکاروں اور دنیا کی دوسری زبانوں کے قدیم اور جدید فن پاروں کے ترجمے کر کے اپنی زبان کو عالمی ادب کے معیاروں سے آشنا کیا۔ ان کے ادب میں ایسی تازگی، روشنی اور قوت ہے جو زندگی اور فن دونوں کے احترام اور دونوں کے حسن کارانہ تخلیقی امتزاج سے پیدا ہوتی ہے۔

پریم چند کی کہانیوں کا مطالعہ

(چند حقائق)

لگ بھگ چھ سال پہلے کی بات ہے سنہ ۱۹۶۱ء کے آخر میں پاکستان کے ایک طالب علم نے مجھ سے پریم چند کی کہانیوں کے بارے میں چند سوالات کیے تھے۔ جو اس طرح تھے۔

۱۔ پریم چند کے اولین افسانے کب اور کہاں شائع ہوئے؟

۲۔ ان کے افسانوں کی مجموعی تعداد کیا ہے؟

۳۔ کیا ہندی میں ان کے وہی افسانے ہیں جو اُردو کے مجموعوں میں ملتے ہیں؟

۴۔ اُردو میں پریم چند کے جو مجموعے شائع ہوئے ان کی تاریخی ترتیب کیا ہے۔ اور کیا اس تاریخی ترتیب کو پریم چند کے افسانوں کی تاریخی ترتیب سمجھا جاسکتا ہے؟ (پریم چند کے اکثر مجموعوں کے پہلے اڈیشن بزمانہ اشاعت

درج نہیں)

۵۔ پنجاب کے بعض ناشروں نے پریم چند کے نام سے جو متعدد کتابیں شائع کی ہیں کیا انھیں منشی پریم چند (مصنف 'پریم پچیسی') کی تصانیف یا تالیفات سمجھا جائے۔

اسی طرح کے چند اور سوالات تھے لیکن چونکہ میں نے پریم چند کے ناولوں پر کام کیا تھا۔ اس لیے ان کی کہانیوں کے بارے میں ان میں سے بیشتر سوالوں کا تشفی بخش جواب دینے سے قاصر تھا۔ اتفاق سے اسی زمانے میں ایک دوست ڈاکٹر شکیل الرحمٰن نے پریم چند کی افسانہ نگاری پر مقالہ لکھ کر ایک یونی ورسٹی سے ڈی۔ لٹ کی ڈگری حاصل کی تھی چنانچہ ان میں سے بعض سوالات یا مسائل کے بارے میں میں نے موصوف کو رجوع کیا۔ انھوں نے ۱۱ر اپریل ۶۲ء کے مکتوب میں تقریباً آٹھ صفحوں میں میرے استفسارات کا جواب دیا۔ لیکن ان کے جواب سے بہ حیثیت مجموعی مایوسی ہوئی۔ اس لیے کہ انھوں نے ذاتی تحقیق سے کام نہ لے کر، پریم چند کے افسانوں کے بارے میں ان ہی معلومات پر بھروسہ کیا اور انھیں کو دہرایا تھا جو خود پریم چند نے اور ان کے چند دوستوں نے اپنے کچھ مضامین میں فراہم کی تھیں۔ مثال کے طور پر موصوف اپنے مکتوب میں لکھتے ہیں:

ا۔ "پریم چند نے خود تحریر فرمایا ہے کہ ان کی پہلی کہانی کا نام 'دنیا کا سب سے انمول رتن' ہے جو ۱۹۰۶ء میں رسالہ 'زمانہ' میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد انھوں نے زمانہ میں چار پانچ کہانیاں اور لکھیں۔"

۲۔ "سوزِ وطن، ۱۹۰۹ء میں زمانہ پریس کانپور سے شائع ہوا۔ اس مجموعہ میں پانچ کہانیاں تھیں۔ چونکہ پہلا افسانہ جو ۱۹۰۶ء کی تخلیق ہے 'زمانہ' میں شائع ہوا تھا اور مدیر زمانہ سے ان کے تعلقات بہتر تھے اس لیے ممکن ہے دوسرے چار افسانے بھی وہیں شائع ہوئے ہوں۔"

۳۔ (پریم چند کے) "آخری وقت کے لکھے ہوئے کچھ افسانے اُردو میں نہیں ملتے مثلاً ایک افسانہ 'موت کے بعد' ..... ہندی میں ان کا ایک مجموعہ 'کفن' ہے۔ یہ آخری مجموعہ ہے۔ اس میں کچھ افسانے نما مضمون ہیں جو اُردو میں نہیں ملتے۔"

ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کی دی ہوئی یہ ساری معلومات نہ صرف یہ کہ غلط بلکہ گمراہ کن ہیں۔ اسی طرح پریم چند کے افسانوں کی تاریخی ترتیب کے بارے میں موصوف نے اپنی لاعلمی کا اظہار کیا اور لکھا کہ چونکہ میرا موضوع پریم چند کے فن کا مطالعہ ہے اس لیے میں نے ان مسائل پر توجہ نہیں دی۔

بہر نوع موصوف کے خط سے مایوسی کے بعد میں نے کوشش کی کہ پریم چند کی افسانہ نگاری کے بارے میں ان اہم اور اساسی حقائق کا سراغ لگاؤں جن کی طرف پاکستانی طالب علم نے میری توجہ مبذول کرائی تھی۔ اگرچہ مجھے افسوس ہے کہ اس دوران تقریباً چار سال تک وطن سے باہر رہنے اور دوسری مشغولیتوں کی وجہ سے مطالعے کا یہ سلسلہ جاری نہ رہ سکا۔ تاہم واپس آکر میں نے پھر تلاش و تحقیق کا کام شروع کیا اور اس دوران ہندی میں پریم چند کے بارے میں جو نیا مواد اور نئی کتابیں شائع

ہوئیں ان کا بھی مطالعہ کیا۔ اس مطالعے کے دوران پریم چند کی افسانہ نگاری کے بارے میں بعض عجیب و دلچسپ حقائق اور مسائل سامنے آئے جو اس سے پہلے میرے ذہن میں نہیں تھے اور جن کی طرف پریم چند کے کسی ناقد نے بھی اشارہ نہیں کیا۔ یہ حقائق بہ حیثیت فنکار پریم چند کی قدر و قیمت، ان کے تخلیقی عمل، فنی شعور اور فنی ارتقا کے مطالعے میں بہت نتیجہ خیز ہو سکتے ہیں اگر تحقیقی بصیرت، دقّتِ نظر اور تفصیل کے ساتھ ان کا مطالعہ کیا جائے مثلاً پریم چند کی متعدد کہانیاں، جو اولاً کسی رسالے میں شائع ہوئیں، کتابی شکل میں کچھ بدلی اور نکھری ہوئی صورت میں ملتی ہیں۔ یعنی پریم چند نے مجموعے میں شامل کرتے ہوئے حسبِ ضرورت ان میں ترمیم و اصلاح کی۔ یہ عمل نہ صرف کہانیوں میں بلکہ ان کے بعض ناولوں میں بھی نظر آتا ہے۔ پھر جب یہ کہانیاں ہندی رسالوں اور ہندی مجموعوں میں شائع ہوئیں تو ان میں مزید ترمیم کی گئی۔ مثلاً اگر اردو میں کردار مسلمان تھے اور ان کا تہذیبی ماحول تھا تو ہندی میں کردار ہندو ہیں اور ماحول بھی بدل گیا۔ اسی طرح پریم چند کی چند کہانیاں ایسی دریافت ہوئی ہیں جو چارلس ڈکنز، آسکر وائلڈ، ٹیگور، ٹالسٹائی یا بعض ہندی لوک کہانیوں کا ترجمہ یا براہ راست ان سے ماخوذ ہیں۔ ان میں سے بعض کہانیوں کے بارے میں پریم چند نے اپنے بعض مضامین اور مکاتیب میں اعتراف بھی کیا ہے۔ پریم چند کی دو کہانیاں ایسی بھی ہیں جو اردو میں ان کے نام سے شائع ہوئیں لیکن ہندی میں یہی کہانیاں ان کی بیوی محترمہ شورانی دیوی کے نام سے منسوب ہیں۔ ان کے ایک مجموعہ "آخری

تحفہ" کی دو کہانیاں 'قاتل کی ماں' اور 'برات' بہت معمولی تبدیلی کے ساتھ شورانی دیوی کی کہانیوں کے ہندی مجموعہ "ناری ہردے" میں شامل ہیں[1]۔ ان کے عنوان ہیں 'ہتیارہ' اور 'دریاترا'۔ اس سلسلے میں محترمہ شورانی دیوی کا کہنا ہے کہ وہ ان کی اپنی کہانیاں ہیں اور پریم چند کے صاحبزادے اور سوانح نگار امرت رائے کا خیال ہے کہ "ہو سکتا ہے کہ وہ مجموعہ منشی جی کے انتقال کے بعد پبلیشروں نے اپنے من سے تیار کر لیا ہو"۔ یہ اس لیے قرین قیاس نہیں کہ جس مجموعہ 'آخری تحفہ' کا ذکر ہے وہ پریم چند کی زندگی ہی میں ۱۹۳۴ء میں نرائن دت سہگل اینڈ سنز نے لاہور سے شائع کیا تھا اور مارچ ۱۹۳۴ء کے 'نیرنگ خیال' میں صفحہ ۱۶۶ پر اس کا اعلان اور اشتہار بھی ملتا ہے۔ بہر حال اس وقت یہ مسائل میرا موضوع نہیں۔ ان کی طرف صرف اس لیے اشارہ کیا ہے کہ پریم چند کے افسانوں کا تفصیلی مطالعہ کرنے والے حضرات ان پہلوؤں کو نظر انداز نہ کریں۔

جیسا کہ شروع میں ذکر آچکا ہے پنجاب کے بعض ناشروں نے 'پریم چند' 'فطرت نگار پریم چند' اور 'منشی پریم چند' کے نام سے ایسی کتابیں کثرت سے شائع کی ہیں جن کا دھنپت رائے المعروف بہ پریم چند سے کوئی تعلق نہیں۔ ان میں طبع زاد کتابیں کم، بیشتر بنگالی اور غیر ملکی ادیبوں کے ترجمے ہیں۔ اگر اس وقت اس بات کی دوٹوک وضاحت نہ ہوئی کہ ان کتابوں کا منشی پریم چند (مصنف پریم پچیسی وغیرہ) سے کوئی تعلق نہیں تو مصنفین کے ادبی مورخوں اور

---

[1] یہ مجموعہ بعض تعلیمی اداروں کے (اردو) نصاب میں بھی شامل ہے۔

محققوں کو بڑی دشواریوں کا سامنا ہوگا۔ مجھے پریم چند (ثانی) کے نام سے شائع ہونے والی جو کتابیں اب تک دستیاب ہوئی ہیں۔ ان کی فہرست درج ذیل ہے۔

۱۔ مسافر ۲۔ کشمکش ۳۔ دلہن ۴۔ عشق خاموش ۵۔ زلزلہ
۶۔ کپال کنڈلا ۷۔ منورما ۸۔ ٹھوکر ۹۔ طوفان ۱۰۔ خاموش محبت
۱۱۔ لڑکی ۱۲۔ پھٹکارا ۱۳۔ عورت کی محبت ۱۴۔ پربھات
۱۵۔ کوچوان ۱۶۔ طلسم مجاز ۱۷۔ سپیرن ۱۸۔ عشق کا راگ۔

یہ اٹھارہ کتابیں دہلی کے کتب خانوں میں مجھے دستیاب ہوئیں۔ ہوسکتا ہے ان کے علاوہ بھی ہوں۔ ان میں ہر صفحہ پر زبان و بیان کی جو کمزوریاں اور خامیاں ہیں وہ پکار پکار کر کہتی ہیں کہ میں کسی ادنیٰ صلاحیت کے پنجابی ادیب کی مخلوق ہوں۔ 'گئو دان' والے پریم چند سے میرا کوئی تعلق نہیں۔ یہ داخلی ثبوت اتنا مضبوط ہے کہ پھر خارجی شواہد پیش کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ تاہم اس کا اندیشہ بہرحال رہتا ہے کہ چالیس پچاس سال بعد کوئی منچلا محقق ان کتابوں کو بھی دھنپت رائے عرف پریم چند کی تصنیف و تالیف ثابت کردے۔

پریم چند کی ابتدائی کہانیوں اور 'سوز وطن' کے متعلق ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کا یہ خیال اور قیاس غلط اور بے بنیاد ہے کہ چونکہ بقول پریم چند اس مجموعہ کی ایک کہانی اور "پریم چند کی پہلی کہانی" "دنیا کا سب سے انمول رتن" ~~ستمبر~~ ۱۹۰۶ء میں رسالہ زمانہ میں شائع ہوئی اس لیے باقی کہانیاں بھی اسی میں شائع ہوئی

ہوں گی۔ یہ غلط فہمی خود پریم چند کے اس بیان سے ہوتی ہے جس میں انھوں نے کہا ہے کہ ابتدا میں میری چار پانچ کہانیاں 'زمانہ' میں شائع ہوئیں اور پھر کہانیوں کا مجموعہ 'سوز وطن' کے نام سے ۱۹۰۹ء میں طبع ہوا۔

اس مجموعے میں ذیل کی پانچ کہانیاں شامل ہیں۔

۱۔ دنیا کا سب سے انمول رتن ۲۔ شیخ مخمور

۳۔ یہی میرا وطن ہے ۴۔ صلۂ ماتم

۵۔ عشق دنیا اور حب وطن

اس سلسلے میں پہلی بات یہ کہ 'دنیا کا سب سے انمول رتن' نام کی کہانی 'زمانہ' میں کبھی شائع نہیں ہوئی۔ دوسری بات یہ کہ اگست ۱۹۰۷ء سے لے کر دسمبر ۱۹۰۹ء تک 'زمانہ' میں پریم چند کی "چار پانچ کہانیاں" نہیں بلکہ اس مجموعے میں شامل ہونے والی صرف ایک کہانی "عشق دنیا اور حب وطن" ہی شائع ہوئی باقی چار کہانیاں اولاً کہاں شائع ہوئیں؟ اس کا اب تک کوئی سراغ نہ مل سکا۔ میرا اپنا خیال یہی ہے کہ یہ کہانیاں کتابی صورت میں ہی شائع ہوئیں۔ امرت رائے اور مدن گوپال بھی میرے اس قیاس سے متفق ہیں۔

یہ خیال بھی غلط ہے کہ یہ کتاب ۱۹۰۹ء میں شائع ہوئی۔ اس کے پبلشر دیانرائن نگم نے 'زمانہ' پریم چند نمبر میں اس کا سنہ اشاعت ۱۹۰۷ء بتایا ہے وہ بھی صحیح نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ پریم چند کا یہ پہلا مجموعہ 'سوز وطن' جون ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا۔ جولائی ۱۹۰۸ء کے زمانہ میں اس کی اشاعت کا پہلا اعلان ملتا ہے اور پھر فروری ۱۹۰۹ء تک (جب تک کہ کتاب ضبط نہیں ہوئی) ہر ماہ

پابندی سے اس کے اشتہار ملتے ہیں۔ نومبر ۱۹۰۸ء کے شمارے میں اڈیٹر 'زمانہ' اس پر تفصیلی تبصرہ بھی کرتے ہیں اور دسمبر ۱۹۰۸ء میں الہ آباد کا ہندی رسالہ 'سرسوتی' بھی اس اُردو کتاب پر تبصرہ کرتا ہے۔

۱۹۲۹ء میں گیلانی الکٹرک پریس لاہور نے جب 'سوز وطن' کا دوسرا اڈیشن شائع کیا اور اس کا نام 'سوز وطن و سیرِ درویش' رکھا تو اس میں مذکورہ پانچ کہانیوں کے علاوہ 'سیر درویش' نام کی ایک طویل کہانی بھی شامل کر دی۔ جو 'زمانہ' کی اپریل، مئی و جون ۱۹۱۰ء کی اشاعتوں میں قسط وار شائع ہوئی تھی۔

اب تک دستیاب ہونے والی پریم چند کی پہلی مطبوعہ کہانی "روٹھی رانی" ہے جو 'زمانہ' میں اپریل مئی و اگست ۱۹۰۷ء کی تین اشاعتوں میں بالاقساط شائع ہوئی لیکن جو "سوز وطن" میں شامل نہیں کی گئی۔ شاید اس لیے کہ وہ طبع زاد نہیں تھی۔ اس سے پہلے 'زمانہ' میں ان کے مضامین ضرور شائع ہوئے لیکن کہانی کوئی نہیں ملتی۔ پریم چند کی یہ ساری نگارشات 'نواب رائے' کے نام سے شائع ہوئیں۔

اپریل ۱۹۰۸ء سے مارچ ۱۹۱۰ء تک 'زمانہ' میں نواب رائے کی کوئی کہانی نہیں ملتی۔ دراصل یہی وہ زمانہ ہے جب 'سوز وطن' ضبط ہوئی اور نواب رائے پر پابندی لگائی گئی کہ اپنا کوئی مضمون سرکار کو دکھائے بغیر اشاعت کے لیے نہ بھیجیں۔ چنانچہ مارچ ۱۹۱۰ء سے اگست ۱۹۱۰ء تک نواب رائے کی تین کہانیاں "گناہ کا اگن کنڈ، سیر درویش اور رانی سارندھا"

مصنف کے نام کے بغیر شائع ہوئیں۔ مارچ ۱۹۱۰ء کے شمارے میں ان میں سے پہلی کہانی کے آخر میں مصنف کے نام کی جگہ "افسانہ کہن" لکھا ہے ہاں "سیر درویش" کی دوسری قسط میں جو اپریل ۱۹۱۰ء میں شائع ہوئی نواب رائے نام موجود ہے۔ پہلی تیسری اور چوتھی قسط میں نہیں۔

وقار عظیم، سید احتشام حسین اور بعض دیگر ناقدین نے بارہا لکھا ہے کہ اردو میں 'مختصر افسانہ' کے فن کو متعارف کرانے کی اوّلیت پریم چند کو حاصل ہے اور اس کے ثبوت میں 'سوزِ وطن' کی کہانیوں کا حوالہ دیا گیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۰۹ء تک پریم چند نے جو کہانیاں لکھیں ان میں 'مختصر افسانہ' کے فن کا کوئی انداز یا تصور نہیں ملتا۔ یہ مختصر بیانیہ قصے ہیں۔ جن میں قدیم داستانوں کے اثرات اور ایسے رزمیہ اور رومانی عناصر غالب ہیں جنھیں پریم چند نے 'ویر رس' اور 'پریم رس' کا نام دیا تھا۔ داستانوں کی طرح ان کی زبان بھی آراستہ اور پُرتکلّف ہے۔ مدن گوپال نے اپنی تصنیف 'قلم کا مزدور' میں لکھا ہے کہ نواب رائے نام ترک کر کے 'پریم چند' کے فرضی نام سے جو پہلی کہانی "بڑے گھر کی بیٹی" دسمبر ۱۹۱۰ء میں انھوں نے 'زمانہ' میں لکھی وہ اُن کے فن کا نیا موڑ اور حقیقت پسندی کے رجحان کا نقشِ اوّل ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ یہ کہانی 'مختصر افسانہ' کے جدید مغربی تصوّر اور معیار کی آئینہ دار ہے۔ لیکن مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ پریم چند نام اختیار کرنے سے پہلے بھی ان کی ایک کہانی ایسی ملتی ہے جس میں مختصر افسانہ کے تمام فنی لوازم موجود ہیں اور میری اب تک کی تحقیق کے مطابق یہ نہ صرف پریم چند کا بلکہ اردو کا پہلا مختصر افسانہ

ہے۔ یہ ہے 'بے غرض محسن'، جو ستمبر ۱۹۱۰ء کے رسالہ 'ادیب' میں د۔ ر (یعنی دھنپت رائے) کے نام سے شائع ہوا تھا۔ اس افسانے میں حقیقت شعاری، ماحول کشی اور کردار نگاری کا ایسا شعور ہے کہ قاری اس کی ارضی فضا اور تاثر میں ڈوب جاتا ہے۔ یہ پہلی کہانی ہے جس کا ہیرو گاؤں کا ایک سیدھا سادہ غریب کسان ہے جس میں زمیندار اور کسان کی طبقاتی آویزش کا ایک روشن احساس ملتا ہے۔ اور یہ پہلی کہانی ہے جسے پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ پریم چند جدید 'مختصر افسانہ' کی نازک تکنیک سے مانوس ہو گئے ہیں۔

پریم نے اپنے بعض مضامین اور مکاتیب میں واضح طور پر اعتراف کیا ہے کہ ۱۹۰۹ء اور ۱۹۱۰ء میں انھوں نے رابندر ناتھ ٹیگور کے مختصر افسانے پڑھے۔ نہ صرف پڑھے بلکہ شعوری طور پر ان کی پیروی بھی کی۔ ٹیگور کے افسانے اُس دور کے ہندوستانی ادب میں جدید 'مختصر افسانہ' کے فن کا بہترین نمونہ تھے۔ چنانچہ اسی اثر پذیری اور پیروی کے نتیجے میں پریم چند ۱۹۱۰ء میں مختصر افسانہ کے فن سے مانوس اور متعارف ہوئے۔

یہ جملۂ معترضہ کے طور پر کہا گیا۔ ذکر اس کا تھا کہ دنیائے ادب میں "پریم چند" کا جنم دسمبر ۱۹۱۰ء میں ہوا۔ جب اس نام سے ان کی پہلی کہانی 'بڑے گھر کی بیٹی'، شائع ہوئی۔ لیکن یہ سوچنا غلط ہوگا کہ "پریم چند" نام اختیار کرنے کے بعد انھوں نے اپنے پچھلے ناموں کو یکسر ترک کر دیا۔ واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۴ء تک وہ رسالہ 'ادیب'، 'العصر'، 'ہمدرد'، اور 'آزاد' وغیرہ میں نواب رائے اور د۔ ر (دھنپت رائے) کے ناموں سے بھی لکھتے رہے۔ میرا خیال

ہے کہ اس دور میں انھوں نے برطانوی سرکار کو دھوکا دینے اور معاوضے کی خاطر کچھ دوسرے فرضی ناموں سے بھی لکھا ہے۔ چنانچہ حال ہی میں امرت رائے نے ہندی میں پریم چند کی کہانیوں کے جو دو نئے مجموعے شائع کئے ہیں ان میں "تانگے والے کی بڑ" اور 'شادی کی وجہ' کے عنوان سے دو ایسی انشائیہ نما کہانیاں شامل کی ہیں جو 'زمانہ' میں 'بمبوق' کے فرضی نام سے شائع ہوئی تھیں۔ اسی طرح میرا خیال ہے کہ 'العصر' میں ۱۹۱۹ء تک 'بلشم' کے فرضی نام سے جو کہانیاں شائع ہوئی ہیں وہ پریم چند ہی کے ذہن کی تخلیق ہیں۔ اگرچہ اب تک کوئی خارجی ثبوت اس سلسلے میں دستیاب نہیں ہو سکا۔ لیکن ان کہانیوں کے موضوعات، ان کا انداز تحریر اور فنی اسلوب پریم چند کی اُس دور کی کہانیوں سے گہری مشابہت رکھتا ہے۔ اگر تلاش و تحقیق سے کام لیا جائے تو دوسرے فرضی ناموں سے بھی پریم چند کی کہانیاں دستیاب ہوں گی۔

پریم چند کی کہانیوں کے دوسرے مجموعے "پریم پچیسی" کے بارے میں دیا نرائن نگم نے 'زمانہ' پریم چند نمبر میں لکھا ہے کہ "یہ پچیس کہانیوں کا مجموعہ دارالاشاعت پنجاب لاہور سے شائع ہوا" یہ بیان گمراہ کن ہے۔ اس لیے کہ 'پریم پچیسی' کا پہلا اڈیشن لاہور سے نہیں بلکہ خود دیا نرائن نگم کے زیر اہتمام کانپور سے شائع ہوا۔

۶ر فروری ۱۹۱۳ء کے خط میں پریم چند دیا نرائن نگم کو لکھتے ہیں:

"مجھے یہ سُن کر بڑی خوشی ہوئی کہ آپ کا مشین پریس اب عنقریب چل جائے گا۔ . . . 'پریم پچیسی' اس پریس کا پہلا کام ہوگا۔ اپنے

تئیں مبارک باد دیتا ہوں۔ بیس قصّوں سے زائد ہو گئے ہیں دو ابھی 'ہمدرد' کے دفتر میں پڑے ہوئے ہیں۔ دو تین ماہ میں پچیس قصّے ضرور ہو جائیں گے۔ دیباچہ آپ لکھیں یا جس سے آپ مناسب سمجھیں اُس سے لکھوائیے گا۔ خرچ اور نفع میں مجھے نصف کا شریک سمجھیے۔ نفع کا ذکر ہی کیا۔ خرچ میں آدھے کا ساجھے دار ہوں۔"

۱۰ر نومبر ۱۹۱۴ء کے خط میں لکھتے ہیں:

"آپ میری کتاب (پریم پچیسی حصہ اوّل) جلدی سے چھپوا دیجیے تاکہ اس کی قدر دانی دیکھ کر دوسرے حصّے میں ہاتھ لگے اور کچھ نفع بھی ہو۔"

بالآخر 'پریم پچیسی' حصہ اول ۱۹۱۵ء کے اوائل میں شائع ہو کر منظرِ عام پر آئی۔ اس کے بعد پریم چند نے حصّہ دوم کے افسانے ترتیب دیئے۔ جون ۱۹۱۷ء کے 'زمانہ' میں نگم نے اعلان کیا کہ پریم پچیسی حصّہ دوم زیرِ طبع ہے۔ جو جولائی میں ناظرین کے ہاتھوں میں ہوگا۔ لیکن وہ مارچ ۱۹۱۸ء میں شائع ہوا۔ مینیجر 'زمانہ' کے نام پریم چند ۵ر اپریل ۱۹۱۸ء کے خط میں لکھتے ہیں:

"'پریم پچیسی' حصّہ دوم کو دیکھ کر بڑی مسرت ہوئی۔ کاغذ ضرور ہلکا ہے۔ لیکن کسی طرح پریس سے کتاب نکل تو گئی ..... اب مجھے یہ بتائیے کہ کل کتنا صرفہ ہوا۔"

پریم چند کے خطوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ 'پریم پچیسی حصّہ اوّل ۱۹۱۵ء اور حصّہ دوم ۱۹۱۸ء' دونوں دراصل پریم چند ہی کے صرفہ سے شائع ہوئے۔

حصہ اول میں مندرجہ ذیل کہانیاں شامل ہیں۔

۱۔ ماتا ۲۔ وکرمہ وت کا تیغہ ۳۔ بڑے گھر کی بیٹی ۴۔ رانی سارندھا ۵۔ راج ہٹ ۶۔ راجہ ہردول ۷۔ نمک کا داروغہ ۸۔ عالم بے عمل ۹۔ گناہ کا اگن کنڈ ۱۰۔ بے غرض محسن ۱۱۔ آہِ بے کس ۱۲۔ آلہا۔

دوسرے حصے میں ذیل کی کہانیاں ہیں۔

۱۔ خون سفید ۲۔ صرف ایک آواز ۳۔ اندھیر ۴۔ بانکا زمیندار ۵۔ تریا چرتر ۶۔ امرت ۷۔ شکاری راج کماری ۸۔ کرموں کا پھل ۹۔ مناون ۱۰۔ مرہم ۱۱۔ اماوس کی رات ۱۲۔ غیرت کی کٹاری ۱۳۔ منزل مقصود۔

اگرچہ اس مجموعے کی دوسری جلد ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس میں ستمبر ۱۹۱۰ء سے لے کر جولائی ۱۹۱۵ء تک کی کہانیاں ہی شامل ہیں۔ اس کی پچیس کہانیوں میں اکیس کہانیاں 'زمانہ' میں شائع ہوئیں اور چار کہانیاں رسالہ 'ادیب'، 'ہمدرد' اور 'آزاد' میں یہ چار کہانیاں ہیں 'نمک کا داروغہ'، 'بے غرض محسن'، 'کرموں کا پھل' اور 'مناون'۔

پریم چند کی کہانیوں کے تیسرے مجموعے "پریم بتیسی" کے بارے میں بھی دیا نرائن نگم نے 'زمانہ' پریم چند نمبر میں غلط بیانی کی ہے۔ لکھتے ہیں:

"۳۲ قصوں کا مجموعہ ہے۔ جس کا پہلا اڈیشن زمانہ پریس کانپور سے اور دوسرا اڈیشن دار الاشاعت لاہور سے شائع ہوا۔"

یہ صحیح نہیں۔ پریم بتیسی کا حصہ اول خود پریم چند کے پیسے سے زمانہ پریس کانپور سے شائع ہوا اور حصہ دوم دار الاشاعت لاہور سے۔ ۳۰ اگست ۱۹۲۰ء

کے خط میں پریم چند دیا نرائن نگم کو لکھتے ہیں :

" پریم بتیسی حصہ دوم چھپ گیا۔ میرے پاس ایک جلد آ بھی گئی۔ اب بتلائیے کیا ہو۔ وہ (امتیاز علی تاج) حصہ اول طلب کر رہے ہیں۔ اس کے بغیر انھیں اشتہار دینے میں تامل ہے۔ براہ کرم مطلع فرمائیے کہ ابھی حصہ اول کے کل کتنے فرمے باقی ہیں۔ میں لاہور والوں سے سخت نادم ہوں ... کیا ممکن ہے کہ کتاب ستمبر کے مہینے میں مکمل ہو جائے "

بالآخر حصہ اوّل بھی زمانہ پریس نے دسمبر ۱۹۲۰ء میں شائع کر دیا لیکن نام کی رعایت سے عام مفروضہ اور پریم چند کے ارادے کے برعکس اس مجموعے میں بتیس کے بجائے صرف اکتیس کہانیاں ہیں۔

پہلے حصے میں مندرجہ ذیل کہانیاں شامل ہیں :

۱۔ سیر پر غرور	۲۔ راجپوت کی بیٹی	۳۔ نگاہِ ناز
۴۔ بیٹی کا دھن	۵۔ دھوکا	۶۔ پچھتاوا
۷۔ شعلۂ حسن	۸۔ اناتھ لڑکی	۹۔ پنچایت
۱۰۔ سوت	۱۱۔ بانگِ سحر	۱۲۔ مرض مبارک
۱۳۔ قربانی	۱۴۔ دفتری	۱۵۔ دو بھائی

دوسرے حصے میں ذیل کی کہانیاں ہیں :

۱۔ بازیافت	۲۔ بوڑھی کاکی	۳۔ بینک کا دیوالہ
۴۔ زنجیر ہوس	۵۔ سوتیلی ماں	۶۔ مشعلِ ہدایت
۷۔ خنجر دفا	۸۔ خواب پریشاں	۹۔ راہ خدمت

۱۰۔ حج اکبر　　۱۱۔ آتما رام　　۱۲۔ ایمان کا فیصلہ
۱۳۔ فتح　　۱۴۔ درگا کا مندر　　۱۵۔ خونِ حرمت
۱۶۔ اصلاح

ان اکتیس افسانوں میں تیرہ خط کشیدہ افسانے وہ ہیں جو 'زمانہ' میں شائع نہیں ہوئے بلکہ 'کہکشاں'، ہندی رسالہ 'سرسوتی'، 'پرتاپ'، اور بعض دیگر رسائل میں شائع ہوئے۔ باقی اٹھارہ افسانے 'زمانہ' ہی میں ملتے ہیں۔

یہ مجموعہ ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا۔ اس سے قبل 'پریم پچیسی' کی دوسری جلد ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی تھی۔ ممکن ہے بعض حضرات یہ سوچیں کہ 'پریم بتیسی' میں ۲۰-۱۹۱۹ء کے لکھے ہوئے افسانے ہی شامل ہیں۔ ایسا نہیں ہے۔ اس مجموعے میں چودہ کہانیاں ایسی شامل ہیں جو پریم چند نے مئی ۱۹۱۳ء سے نومبر ۱۹۱۸ء تک لکھیں۔ یعنی 'پریم پچیسی' کے دور کی کہانیاں بھی اس میں شامل ہیں۔ ان کہانیوں کے عنوانات حسبِ ذیل ہیں (بہ ترتیبِ زمانی)۔

۱۔ نگاہِ ناز　۲۔ اناتھ لڑکی　۳۔ شامتِ اعمال　۴۔ پچھتاوا　۵۔ بیٹی کا دھن
۶۔ دو بھائی　۷۔ پنچایت　۸۔ دھوکا　۹۔ راجپوت کی بیٹی　۱۰۔ شعلۂ حسن
۱۱۔ مشعلِ ہدایت　۱۲۔ فتح　۱۳۔ راہِ خدمت　۱۴۔ خنجرِ وفا

اس مجموعے کے دیباچے میں پریم چند لکھتے ہیں :

"میری کہانیوں کا پہلا مجموعہ "پریم پچیسی" کئی سال ہوئے شائع ہوا تھا۔ جہاں تک معاصر اخباروں کا تعلق ہے انھوں نے میری ناچیز کاوشوں کی داد دی۔ لیکن شائقین پر اس کا بہت کم اثر ہوا۔ پہلا اڈیشن ختم ہونے میں کم و بیش پانچ سال

لگ گئے۔ یہ قدر دانی بہت حوصلہ افزا تو نہ تھی لیکن مصنف
کو تصنیف کے سوا چارہ نہیں۔ اس لیے یہ دوسرا مجموعہ....
اُردو پبلک کے سامنے پیش کر رہا ہوں۔"

یہاں پریم چند نے اپنے واقعی پہلے مجموعے 'سوزِ وطن' کو نظر انداز کر کے 'پریم پچیسی' کو پہلا مجموعہ قرار دیا ہے۔ اس اقتباس سے اور ان کے اس دور کے مکاتیب سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اُردو قارئین کی 'قدر دانی' سے مطمئن نہیں تھے۔ پھر اسی زمانے' فروری ۱۹۲۱ء میں انھوں نے سرکاری ملازمت سے استعفیٰ دے دیا۔ اب قلم ہی کو وسیلۂ معاش بنانا تھا۔ چنانچہ ۱۹۲۰ء کے بعد وہ اُردو سے کہیں زیادہ ہندی رسائل میں لکھنے لگے۔ اس دور میں ان کی بیشتر کہانیاں ہندی رسائل 'چاند' 'مادھوری' 'وشال بھارت' 'سودیش' اور 'بھارت' وغیرہ میں شائع ہوئیں۔ اُردو رسائل 'زمانہ' 'کہکشاں' 'صبح اُمید' اور 'بہارستان' وغیرہ میں ایک دو کہانیاں ہی ملتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو میں ان کی کہانیوں کا چوتھا مجموعہ 'خاکِ پروانہ' آٹھ سال کے طویل وقفے کے بعد ۱۹۲۸ء میں شائع ہوا اور وہ بھی پریم چند کے اپنے پیسے سے۔ چنانچہ ۲۹ اپریل ۱۹۲۸ء کے ایک خط میں لکھنؤ سے دیا نرائن نگم کو لکھتے ہیں:

"اپنی کہانیوں کا ایک مجموعہ میں نے خود یہاں چھپوانا شروع
کر دیا ہے۔ دس فارم چھپ گئے ہیں۔ شاید ایک فارم اور ہو۔
اس کا نام رکھا ہے 'خاکِ پروانہ'۔"

یہ مجموعہ ۱۹۲۸ء ہی میں نگار پریس لکھنؤ سے طبع ہو کر شائع ہوا۔ دیانرائن نگم نے 'زمانہ' پریم چند نمبر میں لکھا ہے کہ یہ سات افسانوں کا مجموعہ ہے لیکن اسی مجموعے پر تفصیلی تبصرہ کرتے ہوئے فروری ۱۹۲۹ء کے شمارے میں انھوں نے لکھا تھا :

" 'خاکِ پروانہ' منشی صاحب موصوف کے چودہ منتخب افسانوں کا ایک دلکش مجموعہ ہے ۔"

نگم صاحب کے یہ دونوں بیان صحیح نہیں۔ یہ مجموعہ دراصل سولہ افسانوں پر مشتمل ہے جو حسبِ ذیل ہیں۔

۱۔ خاکِ پروانہ	۲۔ نادان دوست	۳۔ نغمۂ روح
۴۔ ستیہ گرہ	۵۔ مزارِ آتشیں	۶۔ بڑے بابو
۷۔ عجیب ہولی	۸۔ دعوت	۹۔ فکرِ دنیا
۱۰۔ خودی	۱۱۔ مستعار گھڑی	۱۲۔ تالیف
۱۳۔ کپتان	۱۴۔ ملاپ	۱۵۔ علیحدگی
۱۶۔ تحریک		

ان میں سے ایک کہانی 'ملاپ' بہت پہلے جون ۱۹۱۳ء کے 'زمانہ' میں شائع ہوئی تھی۔ ایک دوسری کہانی 'بڑے بابو' بہارستان میں فروری ۱۹۲۷ء میں شائع ہوئی۔ باقی چودہ کہانیاں فروری ۱۹۲۰ء اور فروری ۱۹۲۸ء کے درمیان کی تصنیف ہیں۔ ان میں سے بیشتر کہانیاں ہندی رسالوں 'مادھوری'، 'سرسوتی' اور 'سودیش' میں شائع ہوئیں۔ پریم چند نے غالباً خود ہی ان کو

اُردو میں منتقل کیا۔ امرت رائے ان میں سے صرف پانچ کہانیوں کا سراغ
لگا سکے ہیں۔ باقی نو کہانیوں کے بارے میں اب تک پتا نہیں کہ وہ اوّل اوّل
کب اور کس رسالے میں شائع ہوئیں۔ ممکن ہے ان میں سے کچھ کہانیاں
اُردو کے بعض غیر معروف پرچوں میں شائع ہوئی ہوں۔ دیا نرائن نگم فروری
۱۹۲۶ء میں اس مجموعے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اگرچہ گزشتہ چند سال سے آپ کا (پریم چند) قلم اُردو کے
بجائے ہندی ادب کے ایوان کی زیب و زینت میں مصروف
ہے لیکن 'پریم پچیسی' اور 'پریم بتیسی' کے بعد 'خاکِ پروانہ' کا
عالمِ وجود میں آنا اس امر کا ثبوت ہے کہ آپ اُردو زبان کی
خدمت کرنے سے بھی غافل نہیں ہیں۔"

اس میں شک نہیں کہ آٹھ دس سال کے عرصے میں پریم چند کو ہندی
میں غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی۔ ہندی کے بعض بڑے ناشروں نے
'سپت سروج'، 'نو ندھی'، 'پریم پرایتما'، 'پریم دوادشی'، 'پریم پرمود' اور
اور بعض دوسرے مجموعے شائع کیے۔ اس کے ساتھ ہی پریم چند کو احساس تھا
کہ اُردو افسانہ نگاری میں بھی انھیں ایک منفرد اور ممتاز حیثیت حاصل ہے
اور اگرچہ ہندی کے مقابلے میں انھیں اُردو کتابوں کی اشاعت سے کوئی
خاص مالی فائدہ نہیں ہوتا تھا تاہم ان کی خواہش تھی کہ اُردو میں بھی ان کے
مجموعے شائع ہوتے رہیں۔ چنانچہ 'خاکِ پروانہ' کی اشاعت کے فوراً بعد
اُردو میں ان کے دو مجموعے 'خواب و خیال' اور 'فردوسِ خیال' شائع ہوئے۔

"علمی خبریں" کے عنوان کے تحت 'زمانہ'، مئی ۱۹۲۸ء کے شمارے میں دیانرائن نگم لکھتے ہیں :

"منشی پریم چند کے سولہ چھوٹے افسانوں کا ایک مجموعہ 'خواب خیال' کے نام سے لاہور سے شائع ہوا ہے۔ چودہ کہانیوں کا ایک اور مجموعہ 'فردوسِ خیال' کے نام سے انڈین پریس الہ آباد میں زیرِ طبع ہے۔"

'خواب وخیال' لاجپت رائے اینڈ سنز نے ۱۹۲۸ء ہی میں لاہور سے شائع کیا۔ نگم نے اسے سولہ کہانیوں کا مجموعہ کہا ہے لیکن وہ دراصل چودہ کہانیوں پر مشتمل ہے جو حسبِ ذیل ہیں۔

۱۔ نخلِ امید	۲۔ نوک جھونک	۳۔ موٹھ
۴۔ شدھی	۵۔ شطرنج کی بازی	۶۔ عبرت
۷۔ شکست کی فتح	۸۔ دستِ غیب	۹۔ دعوتِ شیراز
۱۰۔ مایۂ تفریح	۱۱۔ فلسفی کی موت	۱۲۔ خودی
۱۳۔ لال فیتہ	۱۴۔ ستی	

اس مجموعے کی چھ کہانیاں یعنی 'نوک جھونک'، 'دستِ غیب'، 'لال فیتہ'، 'موٹھ'، 'شطرنج کی بازی'، اور 'مایۂ تفریح'، دسمبر ۱۹۲۰ء سے فروری ۱۹۲۵ء تک 'زمانہ'، کانپور میں شائع ہوئیں۔ یہ اردو کہانیاں اور باقی آٹھ کہانیاں اس مدت میں ہندی رسائل 'مادھوری'، 'مریادہ'، 'سرسوتی' اور 'چاند' وغیرہ میں شائع ہوتی رہیں۔ اس طرح اس مجموعے کی کہانیوں کے زمانۂ تصنیف کا تعین ۱۹۲۰ء

سے ۱۹۲۷ء تک ہوگا۔

'خواب وخیال' کے بعد ۱۹۲۹ء میں انڈین پریس الہ آباد سے 'فردوسِ خیال' شائع ہوا۔ اس کے بارے میں مدیر زمانہ 'نگم نے مئی ۲۸ء کی اشاعت میں لکھا تھا کہ یہ چودہ کہانیوں کا مجموعہ ہے لیکن فی الاصل یہ گیارہ کہانیوں پر مشتمل ہے جون ۳۷ء کے شمارہ میں پریم چند کی تصانیف کا ذکر کرتے ہوئے خود نگم نے یہ کہہ کر اپنے پچھلے بیان کی تصحیح کر دی کہ

"'فردوس خیال' گیارہ افسانوں کا مجموعہ ہے جو ۲۹ء میں انڈین پریس الہ آباد سے شائع ہوا۔"

اس میں ذیل کی کہانیاں شامل ہیں۔

۱۔ توبہ ۲۔ عفو ۳۔ مریدی

۴۔ نیک بختی کے تازیانے ۵۔ راہِ نجات

۶۔ ڈگری کے روپیے ۷۔ نزولِ برق ۸۔ بھاڑے کا ٹٹو

۹۔ بھوت ۱۰۔ سوا سیر گیہوں ۱۱۔ تہذیب کا راز

ان میں سے صرف ایک کہانی 'عفو' مئی ۲۹ء کے 'زمانہ' میں شائع ہوئی۔ باقی کہانیوں کے بارے میں گمانِ غالب ہے کہ اوّل اوّل ہندی رسائل میں شائع ہوئیں۔ مثال کے طور پر 'راہِ نجات' 'بھاڑے کا ٹٹو' اور 'تہذیب کا راز' ہندی رسالہ 'مادھوری' میں ۲۴ء اور ۲۵ء میں شائع ہوئیں اور پھر فروری ۲۷ء سے جب خود پریم چند 'مادھوری' لکھنؤ کے مدیر ہو گئے تو ان کی اکثر کہانیاں 'مادھوری' میں شائع ہونے لگیں، بہرحال اس مجموعے کے بارے میں

یہ طے ہے کہ اس کی کہانیاں ۱۹۲۴ء سے اپریل ۱۹۲۹ء تک کی مدت میں لکھی گئیں اور شائع ہوئیں۔

اس زمانے میں پریم چند نے اس کثرت سے کہانیاں لکھیں کہ ان تین اُردو مجموعوں کی اشاعت کے بعد انھیں ایک اور ضخیم مجموعہ کی اشاعت کی فکر ہوئی جس کا نام انھوں نے "پریم چالیسی" تجویز کیا۔

فروری ۱۹۳۰ء کے شمارے میں پریم چند کی سرگرمیوں کا ذکر کرتے ہوئے دیا نرائن نگم لکھتے ہیں:

> "حال ہی میں آپ کے چالیس مختصر افسانوں کا ایک نہایت دلچسپ مجموعہ "پریم چالیسا" (پریم چالیسی) کے نام سے گیلانی الیکٹرک پریس لاہور سے شائع ہو رہا ہے۔ اس کا پہلا حصّہ طبع ہو چکا ہے۔"

۲۳ر اپریل ۱۹۳۰ء کے خط میں پریم چند دیا نرائن نگم کو اپنی مصروفیات کا حال لکھتے ہوئے کہتے ہیں۔

> "..... پھر 'پریم چالیسی' کے لئے کہانیوں کو اُردو میں لانا اور آخر میں گھنٹے دو گھنٹے کانگرس کے کاموں میں مصروف رہنا میرے لئے کافی سے زیادہ ہے۔"

اس سے ظاہر ہے کہ پریم چند پہلے حصّے کی طباعت کے بعد دوسرے حصّے کے لیے کہانیاں ہندی سے اُردو میں منتقل کر رہے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرا حصّہ کچھ تاخیر سے یعنی ۱۹۳۰ء کے آخری مہینوں میں شائع ہوا۔ اس

مجموعے کے دونوں حصّوں کی کہانیاں حسبِ ذیل ہیں:

حصّۂ اول

۱۔ منتر ۲۔ حسن و شباب ۳۔ خانہ برباد ۴۔ کفارہ
۵۔ ترسول ۶۔ بہنی ۷۔ داروغہ کی سرگذشت
۸۔ استغفیٰ ۹۔ انتقام ۱۰۔ انسان کا مقدس فرض
۱۱۔ مندر ۱۲۔ رام لیلا ۱۳۔ دینداری ۱۴۔ چوری
۱۵۔ الزام ۱۶۔ قزاقی ۱۷۔ آنسوؤں کی ہولی
۱۸۔ سہاگ کا جنازہ ۱۹۔ دیوالی ۲۰۔ قوم کا خادم

حصّۂ دوم

۱۔ دو سکھیاں ۲۔ جرزِ جاں ۳۔ ماں
۴۔ مجبوری ۵۔ لیلیٰ ۶۔ مزارِ اُلفت
۷۔ ابھاگن ۸۔ جہاد ۹۔ دیوی
۱۰۔ حسرت ۱۱۔ چکمہ ۱۲۔ جنت کی دیوی
۱۳۔ عفو ۱۴۔ بند دروازہ ۱۵۔ جلوس
۱۶۔ امتحان ۱۷۔ سزا ۱۸۔ گھاس والی
۱۹۔ بیوی سے شوہر ۲۰۔ پوس کی رات

ان میں سے صرف ایک کہانی 'امتحان'، جنوری ۲۳ء کے ہندی رسالہ 'چاند' میں۔ ایک کہانی 'چوری'، مارچ ۲۵ء کے ہندی رسالۂ مادھوری' میں دو کہانیاں 'قزاقی' اور 'لیلیٰ'، اپریل ۲۶ء اور جنوری ۲۶ء کے 'مادھوری'،

اور 'سرسوتی' میں اور باقی کہانیاں پریم چند نے ۲۷ء سے ۳۰ء تک کے دور میں ہندی کے مختلف رسائل میں شائع کرائیں۔ اُردو میں ان میں سے صرف دو کہانیاں 'منتر' فروری ۲۸ء اور 'عفو' مئی ۲۹ء کے 'زمانہ' میں شائع ہوئیں۔ 'پریم چالیسی' کی تقریباً چودہ کہانیاں پریم چند نے اپنی ہی ادارت میں شائع ہونے والے ہندی رسالہ 'مادھوری' لکھنؤ میں شائع کیں۔ ممکن ہے چند کہانیاں اس دوران اُردو کے بعض دیگر رسائل میں بھی شائع ہوئی ہوں۔

یہاں اس حقیقت کی طرف اشارہ نامناسب نہ ہوگا کہ یہ زمانہ پریم چند کی شہرت اور مقبولیت کے انتہائی عروج کا زمانہ تھا۔ ان کی سرگرمیوں اور مشغولیتوں کا دائرہ بڑھ گیا تھا۔ وہ مسلّمہ طور پر شمالی ہندوستان کے سب سے محبوب اور ممتاز ادیب تھے۔ ناول اور افسانے اگرچہ وہ کثرت سے لکھ رہے تھے لیکن ان کی نگارشات کی مانگ اب اتنی بڑھ گئی تھی کہ اپنے ابتدائی دور کے بعض ناولوں 'ہم خرما و ہم ثواب' اور 'کشنا' کو اب نظرِ ثانی کے بعد 'بیوہ' اور 'غبن' کے نئے ناموں سے شائع کرانے پر مجبور ہوئے۔ افسانوں ڈراموں اور ناولوں کے علاوہ وہ نول کشور پریس کے لیے درسی کتابیں بھی لکھ رہے تھے۔ ایک معروف اور موقر ہندی رسالہ 'مادھوری' لکھنؤ کے مدیر تھے۔ ۱۹۳۰ء میں 'مادھوری' کی کی ادارت کے ساتھ ساتھ انھوں نے بنارس سے اپنا ماہنامہ 'ہنس' بھی جاری کیا اور بیک وقت دونوں کی ادارت کرنے لگے۔

'پریم چالیسی' کی اشاعت کے تین سال بعد ۱۹۳۴ء میں پریم چند کے تیرہ افسانوں کا ایک مجموعہ "آخری تحفہ" کے نام سے نرائن دت سہگل اینڈ سنز نے لاہور سے شائع کیا۔ اس سے پہلے اس مجموعے کی کہانیاں 'نجات' نام کے ایک مجموعے میں شائع ہو چکی تھیں، جو تیرتھ رام ہربنس لال، لاہور نے شائع کیا تھا۔ "آخری تحفہ" کی اشاعت کا اعلان اور اشتہار مارچ ۱۹۳۴ء کے "نیرنگِ خیال" لاہور میں شائع ہوا تھا۔ اس میں ذیل کی کہانیاں شامل ہیں۔

۱۔ ڈیمانسٹریشن	۲۔ قاتل	۳۔ آخری تحفہ
۴۔ ادیب کی عزت	۵۔ دو بیل	۶۔ جیل
۷۔ شکار	۸۔ آخری حیلہ	۹۔ ستی
۱۰۔ طلوعِ محبت	۱۱۔ وفا کی دیوی	۱۲۔ برات

۱۳۔ نجات

مارچ ۱۹۳۰ء میں پریم چند نے سرسوتی پریس بنارس سے اپنا ہندی ماہنامہ 'ہنس' جاری کیا تھا۔ چنانچہ اس مجموعے میں تقریباً نصف کہانیاں ایسی ہیں جو ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۳ء تک 'ہنس' میں شائع ہوئیں۔ باقی کہانیاں 'مادھوری' 'چاند' 'وشال بھارت' 'چندن' اور غالباً دوسرے ہندی رسائل میں ۱۹۲۹ء سے ۱۹۳۳ء تک شائع ہوئیں۔ اس طرح یہ بات تقریباً طے سمجھنا چاہیے کہ پریم چند کی اس مجموعے کی کہانیاں ۱۹۲۹ء سے ۱۹۳۳ء تک کی تخلیقی فکر کا نتیجہ ہیں۔ ہاں اس میں 'قاتل' اور 'برات' کے عنوان سے دو کہانیاں ایسی ضرور شامل ہیں جن کے بارے میں پریم چند کے ورثا، محترمہ شورانی دیوی اور

امرت رائے کا خیال ہے کہ یہ اصلاً پریم چند کی نہیں بلکہ محترمہ شورانی کی فکر کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ یہ دونوں کہانیاں پریم کے ہندی مجموعوں میں نہیں ملتیں۔ شورانی دیوی کی دیانت اور حق گوئی پر شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ ایک ہی موضوع اور پلاٹ کو لے کر اور شاید باہمی طور پر گفتگو کر کے دونوں نے الگ الگ کہانیاں لکھیں۔ پریم چند نے اُردو میں اور شورانی دیوی نے ہندی میں۔ چنانچہ شورانی دیوی کی دونوں کہانیاں پریم چند نے 'ہنس' میں اُن ہی کے نام سے شائع کی تھیں اور اس کا امکان بھی ہے کہ ان میں ترمیم و اصلاح بھی کی ہو۔ اُردو کہانیوں کا علم شورانی دیوی کو نہیں ہوا۔ وہ اُردو جانتی بھی نہیں۔ بہر حال یہ قیاسات ہیں اور یہ مسئلہ بحث طلب ہے۔

'آخری تحفہ' کی اشاعت کے دو سال بعد پریم چند کے افسانوں کا ایک مجموعہ حالی پبلشنگ ہاؤس کتاب گھر دہلی نے 'زادِ راہ' کے نام سے ۱۹۳۶ء میں شائع کیا۔ یہ ان کے افسانوں کا آخری مجموعہ تھا جو ان کی زندگی میں اُردو میں شائع ہوا۔ 'نیرنگِ خیال' لاہور کی جون جولائی ۱۹۳۶ء کی اشاعت میں اس کا اشتہار اس طرح ملتا ہے۔

> "ہندوستان کے مشہور افسانہ نگار منشی پریم چند کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں ہے۔ آپ کے تازہ ترین افسانوں کا مجموعہ 'زادِ راہ' کے نام سے حالی پبلشنگ ہاؤس کتاب گھر دہلی نے شائع کیا ہے حجم ۲۲۵ صفحات۔ قیمت ایک روپیہ۔"

اس میں ذیل کی کہانیاں شامل ہیں:

۱۔ وفا کی دیوی	۲۔ زیور کا ڈبہ	۳۔ آشیاں برباد
۴۔ خانہ داماد	۵۔ قہر خدا کا	۶۔ فریب
۷۔ لاٹری	۸۔ نیور	۹۔ ہولی کی چھٹی
۱۰۔ زادِ راہ	۱۱۔ لعنت	۱۲۔ بڑے بھائی صاحب
۱۳۔ مس پدما	۱۴۔ حقیقت	۱۵۔ ڈامل کا قیدی

ان میں سے خط کشیدہ پانچ کہانیاں پریم چند کے اپنے ہندی رسالے 'ہنس' میں اپریل ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۵ء تک شائع ہوئیں۔ قیاس غالب ہے کہ باقی کہانیاں بھی اسی مدت میں ہندی کے دوسرے رسائل میں شائع ہوئی ہوں گی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ۱۹۳۰ء سے پہلے پریم چند کے کسی ہندی مجموعے میں ان کا سراغ نہیں ملتا۔

۸ر اکتوبر ۱۹۳۶ء کو پریم چند اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔ اس کے بعد ان کے دو مجموعے 'دودھ کی قیمت' اور 'واردات' اُردو میں شائع ہوئے 'زمانہ' کی جون ۱۹۳۷ء کی اشاعت اور رسالہ 'ساقی' کی جولائی ۱۹۳۷ء کی اشاعت میں "دودھ کی قیمت" کی اشاعت کا اعلان ملتا ہے۔ اِسے 'عصمت بک ڈپو' دہلی نے شائع کیا تھا اور اس میں نو افسانے شامل تھے۔

۱۔ دودھ کی قیمت	۲۔ کسم	۳۔ اکسیر
۴۔ عید گاہ	۵۔ سکون قلب	۶۔ ریاست کا دیوان
۷۔ وفا کا دیوتا	۸۔ دو بہنیں	۹۔ زاویۂ نگاہ

اس مجموعے کی بیشتر کہانیاں ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۵ء تک 'ہنس' 'مادھوری'

اور 'چاند' میں شائع ہوئیں۔

پریم چند نے ۱۹ر مارچ ۱۹۳۵ء کے ایک خط میں حسام الدین غوری کو لکھا تھا:

"میری دو کتابیں جامعہ ملیہ دہلی کے اہتمام سے چھپ رہی ہیں ایک کا نام 'میدانِ عمل' ہے اور دوسری کا نام واردات۔"

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۳۵ء کے آغاز میں ہی پریم چند نے اپنے افسانوں کا ایک مجموعہ 'واردات' کے نام سے مرتب کر لیا تھا۔ جامعہ ملیہ دہلی سے انھیں خاص تعلق تھا اور اس قومی ادارے کا ذکر وہ بڑے احترام سے کرتے تھے۔ انھیں فخر تھا کہ ان کی کتابیں اس ادارے کے زیرِ اہتمام شائع ہو رہی ہیں۔ اس لیے اس مجموعے کے لیے انھوں نے ہندی سے اپنی بہترین اور نمائندہ کہانیوں کا انتخاب کیا ہو گا اور یہ واقعہ بھی ہے کہ 'واردات' میں ان کی اِس دور کی بہترین کہانیاں شامل ہیں۔

تعجب ہے کہ کم و بیش تین سال تک اس کا مسودہ مکتبۂ جامعہ دہلی کے پاس پڑا رہا اور ۱۹۳۷ء کے آخری مہینوں میں پریم چند کا یہ آخری مجموعہ شائع ہوا۔ 'زمانہ' پریم چند نمبر میں جو جون ۱۹۳۷ء کے شمارے کی صورت میں تقریباً آٹھ ماہ کی تاخیر سے فروری ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا۔ دیا نرائن نگم لکھتے ہیں:

" 'واردات' تیرہ افسانوں کا مجموعہ — جامعہ ملیہ دہلی سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا۔"

اس کے بعد مارچ ۱۹۳۸ء سے 'زمانہ' کانپور میں 'واردات' کا اشتہار

شائع ہونے لگتا ہے اور اسی شمارے میں مشہور ادیب ل۔ احمد اکبرآبادی اس مجموعے پر تفصیلی تبصرہ کرتے ہیں۔ کچھ حصہ ملاحظہ فرمائیے۔

"اس کتاب میں ان کی (پریم چند کی) ہنرمندی پوری طرح نمایاں ہے منشی جی کی توجہ زیادہ تر معاشرتی مسائل پر مرکوز رہی اور انھوں نے بالعموم ادنیٰ اور متوسط طبقہ کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ اس کتاب کے دیکھنے سے مجھے دو خاص باتیں نظر آئیں۔ زندگی میں بعض مسائل معمے کی صورت رکھتے ہیں جن کی موافقت میں جتنا کہا جا سکتا ہے۔ اتنا ہی ان کی مخالفت میں۔ مثلاً ایثار اور بقائے ذات کا مسئلہ۔ یا حق اور ناحق کا مسئلہ۔ منشی جی ایسے مسائل اکثر پیش کرتے ہیں اور تصویر کے دونوں رُخ پیش کر کے فیصلہ آپ پر چھوڑ دیتے ہیں...... (دوسرے یہ کہ) بے رحم زندگی انسانوں کو کس کس طرح ٹھوکریں کھلواتی ہے۔ منشی جی اس کو نہایت خوبی کے ساتھ بیان کرتے ہیں اور اسی کو میں ان کا وہ خاص مقصد باور کرتا ہوں جو ان کے بیشتر افسانوں میں کسی نہ کسی صورت میں موجود رہتا ہے۔ وہ انسان کی خطاؤں کا انکشاف کرتے ہیں مگر اس طرح کہ قصوروار بے قصور محسوس ہوتا ہے کیونکہ منشی جی ان حالات اور اسباب کو نظر انداز نہیں کرتے جو انسان کو قصوروار بنانے کا موجب ہوتے ہیں ...... وہ معاشرت کی ناہمواریاں اور تضاد بیان کر کے لطیف طنز بھی کر جاتے ہیں۔ منشی جی کے کردار ذہنی اعتبار سے زیادہ بلند نہیں ہوتے لیکن ان کے منہ سے وہ اس طرح زندگی اور معاشرت کے فلسفوں کے نازک پہلوؤں کو سادگی سے بیان کر دیتے ہیں کہ کسی طرح غیر متناسب بات معلوم نہیں ہوتی۔

میں اسے مشاہدے کے ساتھ مصنف کے احساس اور اظہار کا کمال سمجھتا ہوں ...."

'واردات' میں تیرہ کہانیاں شامل ہیں۔

۱۔ شکوہ وشکایت ۲۔ معصوم بچّہ ۳۔ بدنصیب ماں
۴۔ شانتی ۵۔ روشنی ۶۔ مالکن
۷۔ نئی بیوی ۸۔ گلی ڈنڈا ۹۔ سوانگ
۱۰۔ انصاف کی پولس ۱۱۔ غم نداری بُز بخر ۱۲۔ مفت کرم داشتن
۱۳۔ قاتل کی ماں

ان میں صرف ایک کہانی "گلی ڈنڈا" فروری ۲۶ء کے 'ہنس' میں شائع ہوئی تھی۔ باقی کہانیاں ۳۱ء سے ۳۴ء تک 'ہنس'، 'چاند' اور ہندی کے بعض دوسرے رسائل میں شائع ہوئیں۔ جون ۳۴ء سے مئی ۳۵ء تک پریم چند بمبئی میں رہے۔ وہاں کی مصروف زندگی میں بہت کم لکھ سکے۔ واپس آئے تو صحت خراب رہنے لگی۔ پھر بھی اس مدّت میں انھوں نے دوسرے مشاغل کے ساتھ ساتھ 'گئودان' مکمل کیا۔ نئے ناول 'منگل سوتر' کے چار ابواب لکھے اور چند کہانیاں لکھیں جن میں 'کفن' بھی شامل ہے۔ آخری دور کی یہ کہانیاں اردو کے کسی مجموعے میں شامل نہیں۔

کہانیوں کے ان مجموعوں کے علاوہ اردو میں پریم چند کے چند اور مجموعے یا انتخاب بھی شائع ہوئے۔ وہ ہیں:

۱۔ وفا کی دیوی ۲۔ جیل ۳۔ نجات

۴۔ بہترین افسانے ۵۔ دیہات کے افسانے اور
۶۔ روٹھی رانی۔

ان میں آخرالذکر کو چھوڑ کر باقی مجموعوں میں وہی افسانے ہیں جو مذکورہ مجموعوں میں شامل ہیں۔

پریم چند کے افسانوں کی مجموعی تعداد کے بارے میں ہندی اور اُردو کے ناقدین اور خود پریم چند کے بیانات میں بڑے اختلاف ہیں۔ پریم چند نے ایک موقع پر اپنے افسانوں کی کل تعداد ڈھائی سو اور دوسرے موقع پر تین سو کے لگ بھگ بتائی ہے۔ اسی طرح ایک ناقد نے ساڑھے تین سو اور دوسرے نے دو سو کے قریب بتائی ہے۔ اس لیے اب دیکھنا ہے کہ اُردو اور ہندی میں پریم چند کے افسانوں کی کل تعداد کیا ہے۔

پریم چند کے اساسی اور معیاری مجموعوں کی تعداد گیارہ ہے۔ اس کے علاوہ ان کی طویل کہانی 'روٹھی رانی' جو دراصل ان کی پہلی مطبوعہ کہانی ہے الگ کتابی شکل میں شائع ہوئی۔ اس کی تفصیل یہ ہے۔

مجموعہ	تعداد
۱۔ سوزِ وطن و سیرِ درویش	۶
۲۔ پریم پچیسی	۲۵
۳۔ پریم بتیسی	۳۱
۴۔ خاکِ پروانہ	۱۶
۵۔ خواب و خیال	۱۴

۶۔ فردوسِ خیال	۱۱
۷۔ پریم چالیسی	۴۰
۸۔ آخری تحفہ	۱۳
۹۔ زادِ راہ	۱۵
۱۰۔ دودھ کی قیمت	۹
۱۱۔ واردات	۱۳
۱۲۔ روٹھی رانی	۱
کل تعداد	۱۹۴

یہ اُردو مجموعوں میں شامل کہانیوں کی مجموعی تعداد ہے۔ ان کے علاوہ مدن گوپال، امرت رائے اور راقم السطور نے پریم چند کی کم و بیش دس کہانیاں ایسی دریافت کی ہیں (اور جن میں 'کفن' شامل ہے) جو اُردو کے مختلف رسائل میں شائع ہوئیں لیکن جو ان مجموعوں میں شامل نہیں۔ ان کو ملا کر اُردو میں پریم چند کے افسانوں کی مجموعی تعداد دو سو چار (۲۰۴) ہو جاتی ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ ہندی میں ان کی کل کتنی کہانیاں ہیں۔ ہندی میں پریم چند کی زندگی میں مختلف ناموں سے ان کی کہانیوں کے مختلف مجموعے شائع ہوئے۔ لیکن بعد میں 'ہنس پرکاشن۔ الہ آباد' نے ان کی ساری ہندی کہانیوں کو 'مان سرودر' کے نام سے آٹھ جلدوں میں بڑی نفاست سے شائع کیا۔ لیکن ان میں وہ سات کہانیاں شامل نہیں جو 'کفن' نام کے مجموعے میں شائع ہوئیں۔

اس کی تفصیل یہ ہے :

مجموعہ		تعداد
۱۔ مان سرودر	جلد ۱	۲۷
۲۔ "	" ۲	۲۶
۳۔ "	" ۳	۳۲
۴۔ "	" ۴	۲۰
۵۔ "	" ۵	۲۴
۶۔ "	" ۶	۲۰
۷۔ "	" ۷	۲۳
۸۔ "	" ۸	۳۱
۹۔ کفن		۷
	کل تعداد	۲۱۰

اس طرح چار سال پہلے تک اُردو اور ہندی میں پریم چند کے افسانوں کی مجموعی تعداد میں کچھ زیادہ فرق نہیں تھا لیکن حال ہی 'ہنس پرکاشن' الہ آباد نے 'گمشدہ کہانیوں' کے نام سے دو جلدوں میں پریم چند کی چھپّن[۵۹] ایسی کہانیاں شائع کی ہیں جو مذکورۂ بالا یا دیگر ہندی مجموعوں میں موجود نہیں تھیں۔ لیکن ان چھپّن کہانیوں میں چھیالیس کہانیاں ایسی ہیں جو مرتب نے پریم چند کے اُردو مجموعوں اور اُردو کے رسائل سے لی ہیں۔ باقی دس نئی کہانیاں غالباً انھیں ہندی کے رسائل میں دستیاب ہوئیں۔ اس طرح ہندی میں اب پریم چند

کی کہانیوں کی مجموعی تعداد دوسو دس (۲۱۰) سے دوسو چھیاسٹھ (۲۶۶) ہوگئی۔ جبکہ اُردو مجموعوں میں شامل کہانیوں کی تعداد ایک سو چورانوے (۱۹۴) اور کل تعداد دوسو چار (۲۰۴) سے زیادہ نہیں۔

اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ہندی میں بحیثیت مجموعی اُردو کے مقابلے میں، پریم چند کی باسٹھ (۶۲) کہانیاں زیادہ ہیں۔ گویا پریم چند کی ساری اُردو کہانیاں ہندی میں موجود ہیں لیکن باسٹھ ہندی کہانیاں اُردو میں نہیں ملتیں۔ یہاں یہ یاد دہانی کرا دینا مناسب ہوگا کہ کم ازکم دو اردو کہانیاں 'قاتل' اور 'برات' ایسی ہیں جو ہندی کے کسی مجموعے میں شامل نہیں اور جو پریم چند کے بجائے محترمہ شورانی دیوی کی کہانیاں سمجھی جاتی ہیں[1]۔

پریم چند کی بے شمار کہانیاں ایسی ہیں جن کے ہندی اور اُردو میں عنوانات مختلف ہیں۔ پھر جیسا کہ شروع میں ذکر آیا ہے پریم چند اکثر اپنی ہندی کہانیوں کو اُردو اور اُردو کہانیوں کو ہندی کا روپ دیتے ہوئے یا انھیں مجموعے میں شامل کرتے ہوئے ترمیم و اصلاح کر دیتے تھے۔ انھوں نے یہ بھی کیا ہے کہ ایک ہی پلاٹ کی بنیاد پر کئی کہانیاں لکھی ہیں۔ اس لیے ضرورت ہے کہ دقّتِ نظر کے ساتھ ان کی اُردو اور ہندی کہانیوں

---

[1] مدن گوپال کا کہنا ہے کہ ان کے پاس نصف درجن کہانیاں ایسی ہیں جو اُردو اور ہندی کے کسی مجموعے میں شامل نہیں اور جو غالباً انھیں اُردو کے رسائل میں دستیاب ہوئی ہیں۔

کا تقابلی مطالعہ کیا جائے اور اُن ہندی کہانیوں کو دریافت کیا جائے جو
اب تک اُردو میں شائع نہیں ہوئیں۔ ان حقائق پر غور و فکر اور تحقیق کے
بغیر پریم چند کی کہانیوں کے مطالعے کا حق ادا نہیں کیا جا سکتا۔

ٹیگور کے مختصر افسانے

ٹیگور گذشتہ صدی کے ان چند دانش وروں اور فن کاروں میں سے ایک ہیں جن کی ہمہ گیر شخصیت اور بے مثل تخلیقی قوت نے فن و ادب کی مختلف اصناف کو نئے معیار دیئے۔ اور انھیں فن اور فکر کی گہرائی کے اعتبار سے مغربی ادب کی بہترین روایات سے آنکھیں ملانے کا حوصلہ بخشا۔ شاعری، موسیقی، ڈرامہ اور ناول کی طرح افسانہ بھی ٹیگور کی شخصیت کے اظہار کا ذریعہ رہا ہے۔ زبردست شاعرانہ تخیل کے ساتھ ساتھ انھیں کہانی کہنے کی صلاحیت اور سلیقہ بھی قدرت سے ملا تھا۔ چنانچہ اپنی تصنیفی زندگی کے دورِ آغاز سے ہی انھوں نے کہانی لکھنا شروع کر دیا تھا یہاں تک کہ اُن کی نوجوانی کے زمانے کے ان کے خطوں میں بھی جو انھوں نے سیالدہ، شہزادپور، اور دوسرے نواحی علاقوں سے لکھے ہیں لاتعداد کہانیاں بکھری ہوئی ہیں، مکمل مختصر اور موثر۔

ٹیگور کے افسانوں میں بھی وہی انفرادی حسن، فکر و نظر کی تازگی اور شاعرانہ حسن کاری ہے جو شاعری اور دیگر اصناف میں ان کی جمال آفریں شخصیت کے افسوں سے روح بن کر دوڑتی ہے۔

بنگال کے مشہور ناول نگار شرت چندر کے سامنے ایک موقع پر ان کے ایک پرستار نے ٹیگور کی نگارشات کے مقابلے میں اُن کی تصانیف کو سراہا اور کہا کہ ٹیگور کے فن سے ہم اتنا محظوظ اور متاثر نہیں ہوتے جتنا کہ آپ کے فن سے۔ اس کے جواب میں شرت چندر نے کہا:- "یہ اس لیے کہ میں تمھارے لیے لکھتا ہوں۔ ٹیگور میرے اور تمھارے دونوں کے لیے لکھتے ہیں۔" جہاں تک ناول نگاری کا تعلق ہے شرت چندر کی یہ رائے اُن کی شرافتِ نفس اور عجز و انکسار پر محمول کی جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ 'گورا' کے علاوہ ٹیگور کا کوئی ناول شرت چندر کے کمالِ فن کو نہیں پہنچتا۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ٹیگور کے مختصر افسانے شرت چندر کے افسانوں سے زیادہ وقیع اور قابلِ قدر ہیں۔ اور اس کا سبب یہ ہے کہ مختصر افسانہ کا فن، فنِ شاعری سے زیادہ قریب ہے اور ٹیگور بنیادی طور پر شاعر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ عوام و خواص میں اُن کے افسانے زیادہ مقبول ہوئے۔ واقعہ یہ ہے کہ گذشتہ ساٹھ ستر سال کے عرصے میں ٹیگور کے افسانوی ادب نے نہ صرف باذوق قارئین کو بلکہ ملک کی ہر زبان کے فن کاروں اور ادیبوں کو شدت سے متاثر کیا ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ ٹیگور پہلے ادیب ہیں جنھوں نے افسانے کو ملک میں ایک ممتاز اور وقیع صنفِ ادب کی حیثیت سے روشناس کرایا اور اسے

مغرب سے مستعار لے کر اپنی روایات کے قالب میں ڈھالا۔ اور دوسرا یہ کہ اُن کی کہانیوں میں بہ لحاظ تکنیک، مواد اور موضوع ایسا تنوع ہے جس کی وجہ سے ہر ادیب نے اپنے مزاج کی مخصوص افتاد کے مطابق اُن کے اثرات قبول کیے کسی نے صرف اُن کے حسنِ بیان اور لطیف شاعرانہ اسلوب کو اپنایا۔ کسی نے زندگی کے بارے میں اُن کے آدرشوں سے اپنے ذہن کو ہم آہنگ پایا اور کسی کو اُن کے افسانوں کی تکنیک کی سادگی، پُرکاری اور لطافت نے مسحور کیا۔ اس کی بہترین مثال خود اردو افسانہ نگاری کے پہلے دَور کے فن کاروں شلاً پریم چند سدرشن، نیاز فتحپوری اور سجاد حیدر یلدرم کی نگارشات میں دیکھی جا سکتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ سنہ ۱۹۱۴ء کے بعد ٹیگور کی نظموں کے ترجموں نے بھی اُردو نظم و نثر کے اسالیب کو متاثر کیا۔ لیکن اگر پریم چند کی کہانیاں اُردو میں مختصر افسانے کا اولیں نمونہ ہیں تو خود پریم چند کے اعتراف کے مطابق ان کا محرک اور ماخذ ٹیگور کے افسانے کہے جائیں گے۔ پریم چند نے دو موقعوں پہ اس کا اعتراف کیا ہے کہ ابتدا میں ٹیگور کی کہانیاں پڑھ کر انھیں افسانے لکھنے کی تحریک ہوئی۔ ٹیگور کے افسانوں کی مجموعی تعداد کم و بیش نوّے ہے۔ ان میں سے تین چوتھائی کہانیاں انھوں نے سنہ ۱۸۹۱ء اور سنہ ۱۹۱۱ء کی درمیانی مدّت میں لکھیں۔ اس صدی کے آغاز میں ہی ہندی اور اُردو میں ان کی کہانیوں کے ترجمے شائع ہونے لگے تھے۔ ان کی نصف ابتدائی کہانیوں میں ارضی فضا کے باوجود شاعرانہ اور تخئیلی رنگ نمایاں ہے۔ اسی دور میں انھوں نے چند ایسی کہانیاں بھی لکھیں جن میں راجپوتوں کے جذبۂ حمیت و شجاعت،

جانبازی و وطن پرستی کو موضوع بنایا اور پھر بنگال کے گاؤں کے سیدھے سادے مفلوک الحال انسانوں کو پہلی بار افسانوی ادب میں جگہ دی۔ یہی اوصاف و عناصر پریم چند کی ابتدائی دور کی افسانہ نگاری میں نمایاں نظر آتے ہیں۔

ٹیگور کے افسانوں میں بنگال کے قدرتی مناظر، اس عہد کی زندگی، تہذیب اور معاشرت کی اچھوتی اور جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں۔ ساتھ ہی ان افسانوں میں خود ٹیگور کی زندگی کے حالات و حوادث کے نقوش بھی گہرے ہیں۔ ٹیگور جب سنِ شعور کو پہنچے تو بنگال میں نشاۃ ثانیہ کا آفتاب طلوع ہو رہا تھا۔ مغربی تہذیب اور انگریزی تعلیم کے اثرات شہری زندگی کے ہر گوشے میں اپنی جگہ بنا رہے تھے۔ برہمو سماج کی اصلاحی تحریک اپنے شباب پر تھی۔ خود ٹیگور کے والد مہرشی دیویندر ناتھ اس کے ایک سرگرم رہنما، اعلیٰ محبِ وطن اور ایک روشن خیال سماجی مفکر تھے۔ ٹیگور کا حساس دل بچپن ہی سے گرد و پیش کی اس فضا سے متاثر ہوا، معاشی فراغت، باپ کی شفقت، علم دوستی اور وسیع المشربی نے انھیں تحصیلِ علم کی آزادی اور موقع دیا اور وہ کم سنی میں ہی قدیم و جدید علوم اور فلسفے سے متعارف ہوئے۔ بچپن ہی میں ماں کی مفارقت، اور والد کی بے پناہ مصروفیت سے انھیں جو آزادی اور تنہائی میسر ہوئی تھی، اس نے انھیں فلسفیانہ غور و فکر اور تخلیقی محویت کی طرف مائل کیا۔ نوجوانی میں ہی وہ اپنی زمینداری کی دیکھ بھال اور سیاحی کے شوق میں کچھ عرصہ سیالدہ اور بعض دوسرے کوہستانی اور مضافاتی علاقوں میں رہے جہاں وہ فاقہ کش اور مفلوک الحال کسانوں اور قحط اور وباؤں کے عذاب میں سسکتے ہوئے انسانوں کی زندگی

سے قریب آئے۔ اسی زمانے میں ٹیگور نے قدرت کے مظاہر اور حسنِ فطرت کی نیرنگیوں سے ایک روحانی اور ابدی تعلّق پیدا کیا۔ کچھ عرصے بعد ۱۹۰۲ء میں عزیز بیوی اور بچّوں کی اچانک موت نے انھیں زندگی، موت اور اس کائنات میں انسانی وجود کی غایت اور حیثیت جیسے سوالات پر غور کرنے پر مجبور کیا اور وہ ابدی صداقتوں کی تلاش میں کھو گئے۔ لیکن ان کی عظمت کا راز اسی میں ہے کہ اس روحانی اور فکری سفر کے زمانے میں انھوں نے گرد و پیش کی زندگی سے کبھی رشتہ نہیں توڑا۔

ان چند اشارات کو اگر پیشِ نظر رکھا جائے تو میرا خیال ہے کہ ٹیگور کے افسانوں کی تفہیم اور تحسین میں آسانی ہوگی۔

فن یا تخلیقی محویت کے بارے میں ٹیگور کا نظریہ اگرچہ ایک حد تک ماورائی اور وجدانی رہا ہے اور انھوں نے اکثر کہا ہے کہ 'میں صرف اپنے لیے لکھتا ہوں' اپنے قلب کی آسودگی کے لیے لکھتا ہوں'۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ اعلیٰ ادب کو کسی عظیم اور صالح نصب العین کی تکمیل کا ذریعہ ہی سمجھتے تھے اور یہ خیال ان کی تحریروں میں جا بجا ملتا ہے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ اعلیٰ ادب کسی برگزیدہ، باوقار اور باشعور شخصیت کی تخلیقی ریاضت کا نتیجہ ہوتا ہے جو انسانوں کو لازوال مسرت کی دولت بخشتا اور انھیں اعلیٰ قدروں کا احساس دلاتا ہے۔

ٹیگور کے افسانوں میں بھی ایک ایسی ہی خود آگاہ، دانائے اسرارِ حیات اور خلّاق شخصیت کے جلوے نظر آتے ہیں۔ ان کی اکثر کہانیوں میں احساس کی وہی شدّت، جذبات کی فراوانی، تجربات کی نیرنگی اور تخیّل کی رنگ آمیزی ہے

جو ان کی شاعری کا خاصّہ ہے۔ لیکن ان افسانوں میں جو کردار اُبھرتے ہیں۔ ان کی ارضیت اور ذہن واحساس کی عام انسانی سطح انھیں ٹیگور کی شاعری کی ماورائی فضا سے ممتاز اور متمائز کرتی ہے۔ ان افسانوں میں ایک عام انسان کی مسرّتوں، اس کے دُکھوں اور اُس کے لطیف اور نازک جذبات کی دل کش مصوری ہے۔ ان میں انسانی زندگی کی باطنی موسیقی سے حسنِ فطرت کے ازلی نغموں کی ہم آہنگی کا زندہ احساس ہے۔ ان افسانوں میں انسان کی پاک باطنی، حق پرستی اور امن پسندی کا واضح شعور ہے۔ مذہب، جنس، ذات پات اور رنگ و نسل کی بنیاد پر عدم مساوات اور استحصال کے خلاف پُرزور احتجاج ہے۔ سیاسی جبر، غلامی، افلاس اور سماجی بے انصافی کے نتیجے میں سسکتے اور مرتے ہوئے انسانوں کے لیے ہمدردی اور دردمندی کے پاکیزہ جذبات ہیں اور ان کہانیوں میں بھی افسانہ نگار کا یہ عقیدہ موجِ نور کی طرح روشن اور متحرک ہے کہ محبت ہی سب سے اعلیٰ مسلک اور سب سے وقیع صداقت ہے۔

یوں تو کہانیاں ٹیگور سے پہلے بھی بنگلہ زبان میں لکھی گئیں۔ لیکن ٹیگور کے افسانوں میں فن کا جو تصوّر ملتا ہے وہ نیا ہے اور براہِ راست مغرب کی دین ہے یورپ کی زبانوں میں مختصر افسانے کا فن ابتداء ہی سے داستان اور ناول سے مختلف رہا ہے۔ اس کا موضوع بدلتی ہوئی انسانی زندگی کی پیچیدگیاں اور اس کی فطرت کے اسرار کا مطالعہ ہے۔ نئے خارجی حالات اور حوادث میں انسان کے ردِّ عمل کو قریب سے دیکھنا، فرد کی حیثیت سے اس کی فطرت کے رموز کا مطالعہ کرنا اور اس کی نفسیات کی تہوں کو کھولنا ہی افسانہ کی غایت رہی ہے

لیکن جو وصف اسے ادب کی دوسری اصناف سے آزاد اور الگ کرتا ہے وہ اس کا اختصار و ایجاز، اس کی نازک تکنیک، شاعرانہ ایمائیت اور تاثر کی وحدت ہے۔ افسانہ نگار زندگی کے مظاہر کی کثرت اور وسعت کو نہیں، اس کے کسی ایک پہلو، واقعہ یا تجربہ کو حُسن کارانہ اسلوب میں پیش کرتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ ہر اعلیٰ افسانہ نگار اپنے فن کے معیار خود بناتا ہے۔ اس کی شخصیت، زندگی کے بارے میں اس کا مخصوص نقطۂ نگاہ، اس کے محرکات اور مواد — سب مل کر اس کے افسانوں کو انفرادیت کے ایسے قالب میں ڈھال دیتے ہیں جو دوسرے فن کاروں کے فنی اسلوب سے مختلف ہوتا ہے۔

ٹیگور کے افسانوں میں بھی اُن کی شخصیت اور انفرادیت کا رنگ گہرا ہے اس انفرادیت کے حُسن اور لطافت کا صحیح مطالعہ تو وہی حضرات کر سکیں گے جنھوں نے ٹیگور کے افسانوں کو بنگلہ زبان میں پڑھا ہے۔ میں نے ان کے بیشتر نمایندہ افسانے اُردو، ہندی یا انگریزی میں پڑھے ہیں۔ اُردو میں ٹیگور کی کہانیوں کے ترجمے کثرت سے ہوئے ہیں۔ لیکن سب ناقص اور زبان و بیان کے اعتبار سے غلط اور غیر مستند ہیں اور ان میں سے اکثر براہِ راست بنگلہ زبان کے بجائے ہندی یا انگریزی سے کیے گئے ہیں۔ ہندی کے ترجمے نسبۃً صحیح اور معیاری ہیں خصوصاً ٹیگور کے افسانوں کی وہ چھ جلدیں جو رِوندر ساہتیہ مندر کلکتہ نے شائع کی ہیں۔ انگریزی زبان میں ٹیگور کی کم و بیش اٹھائیس نمائندہ کہانیاں شائع ہوئی ہیں۔ حال ہی میں ساہتیہ اکیڈمی نے ٹیگور کی اکیس منتخب کہانیوں کا اردو ترجمہ شائع کیا ہے جو ہر لحاظ سے مستند اور معیاری ہے۔

ٹیگور کی ابتدائی دور کی بعض کہانیوں میں کہانی کہنے کا قدیم مشرقی (تمثیلی اور تخیلی) انداز نمایاں ہے۔ اس نوع کی کہانیوں میں "انار کلی" اور "ہڈیوں کا پنجر" SKELETON قابلِ ذکر ہیں۔ "انار کلی" کا موضوع سلیم اور انار کلی کی لازوال محبت ہے۔ اس میں قصہ گوئی کا سا بیانیہ انداز ہے۔ واقعات اور اشخاص کی کثرت اور عمل کی تیزی سے اس افسانے میں وہ ماحول اور وہ تاثر پیدا نہ ہوسکا جسے افسانے کی روح کہا جاتا ہے۔ تاہم انار کلی کا کردار اس افسانے میں سب سے دل کش اور موثر ہے۔ اس کے ذریعے ٹیگور یہ بتانے کی کوشش کرتے ہیں کہ محبت جب اپنے اعلیٰ ترین پیکر یعنی ایثار اور قربانی کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے تو امر ہو جاتی ہے۔ "ہڈیوں کا پنجر" بظاہر ایک تخیلی کہانی ہے۔ ٹیگور نے اُسے آپ بیتی کے انداز میں لکھا ہے۔ بچپن میں جب وہ علمِ طب سیکھ رہے تھے تو انسانی ہڈیوں کا ایک ڈھانچہ اکثر اُن کے زیرِ مطالعہ رہتا تھا۔ اسے دیکھ کر اُنھیں اس انسان کا خیال آتا جس کی وہ ہڈیاں تھیں اور وہ سوچتے کہ انسانی روح جو ان ہڈیوں سے جُدا ہو گئی ہے شاید کبھی اپنے پُرانے مکان کو دیکھنے آجاتی ہو۔ اچانک ایک رات ایسا ہی ہوا۔ وہ رُوح آگئی اور اُس نے اپنی مادّی زندگی کی مکمّل روداد سُنائی۔ اُسے اپنے بے پناہ حُسن پر کتنا ناز تھا۔ اپنے قدرناشناس شوہر کی موت سے وہ کتنا خوش ہوئی۔ اور پھر کیسے اُس نے ایک خوش رو ڈاکٹر ستیش کمار سے والہانہ عشق کیا اور جب عشق میں ناکامی ہوئی تو اس نے عین اس روز جب ستیش کمار کی شادی ایک دوسری لڑکی سے ہونے والی تھی اُسے زہر دے دیا اور خود بھی زہر کھالیا۔ پلاٹ کے اس خلاصے سے

گمان ہو سکتا ہے کہ اس کہانی کی بنیاد ایک فوق الفطرت واقعہ ہے جسے حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں۔ لیکن ٹیگور کا کمال یہ ہے کہ کہانی پڑھ کر روح کے مُنکر بھی اس کی واقعیت اور نفسیاتی صداقت سے انکار نہیں کر سکتے۔ ٹیگور نے اپنے ایک سوانح نگار اور رفیق مارجوری سائکس (MARJORIE SYKES) سے کہا تھا کہ یہ کہانی افسانہ نہیں خود اُن کی زندگی کا ایک واقعہ ہے جو بچپن میں ان پر گذرا تھا۔ جب وہ اپنے تخیل کے سہارے خواب کے دُھندلکوں میں اس عورت سے ملے تھے جس کی ہڈیوں کا پنجر دیکھ کر وہ تنہائی میں پہروں سوچتے رہتے تھے۔ یہ کہانی میر کے اُس مرقع عبرت سے زیادہ موثر اور فنکارانہ ہے جس میں ایک کاسۂ سر میر کی مست خرامی سے چور چور ہونے کے بعد کہتا ہے کہ ع

میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا

ٹیگور کی کہانیوں میں حقیقت نگاری، انسانی زندگی کے خارجی لبادوں اور اُس کے جذبات کی تہوں سے گزر کر اس کی روح تک پہنچتی ہے۔ وہ انسان کو تنہائی کے ایسے لمحوں میں اور ایسے تاریک گوشوں میں دیکھتے ہیں جہاں کسی کی نظر نہیں پہنچتی۔ انسان کتنا پُر اسرار ہے۔ کس طرح وہ خود اپنے آپ کو فریب دیتا ہے۔ انا کا طلسمی حصار اسے اپنے ہم جنسوں سے کتنا دُور کر دیتا ہے اور پھر یہ دُوری بیگانہ وشی اور تنہائی اسے کیسی خلش اور اذیت دیتی ہے۔ اس کے ظاہر اور باطن میں کتنا تضاد ہے۔ انسانی وجود کے یہ نازک اور لطیف پہلو ٹیگور کی کہانیوں میں ہی بے نقاب ہوتے ہیں۔ ان کہانیوں میں ان کا یہ عقیدہ سب سے زیادہ واضح اور روشن ہے کہ انسان خواہ کسی روپ میں نظر

آئے اُس کی روح ایک ہے مقدّس معصوم اور محبت سے معمور۔ لیکن جو رنگ، نسل، قومیت، مذہب اور طبقاتی تفریق کی گرد سے اَٹی ہوئی ہے۔ ٹیگور کی بہترین کہانیاں وہی ہیں جن میں انھوں نے اپنے مشاہدے کی وسعت اور فنی مہارت سے انسانی روح پر سے گرد و غبار ہٹا کر اُسے عریاں کر دیا ہے۔ "کابلی والا" میں کابل کا پٹھان، "پوسٹ مین" میں بے سہارا رتن اور خود پوسٹ ماسٹر، "سمپتی دان" کا حریص اور بخیل جگنا تھ، سوبھاشنی (اردو۔ خاموش حُسن) کی سوبھا سب ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوصف ایک ہیں۔ ان کے دل کی خلش اور گھٹن ایک سی ہے۔ وہ مجرم ہوں یا ظالم اور بخیل، امیر ہوں یا غریب، گونگے، اندھے ہوں یا صاحب نطق و نظر سب اپنی روح کی تنہائی میں ایک ہی طرح محسوس کرتے ہیں۔ چیخوف کے افسانوں کی طرح ان کہانیوں میں بھی انسانی فطرت کے عمیق ترین گوشوں تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ٹیگور کی کہانیوں میں جو نرم روی، جذبات کی دھیمی دھیمی آنچ اور لطیف شبنمی فضا ہے۔ اس کا تاثر اتنا ہی شدید اور گہرا ہوتا ہے اور کرداروں کی انفرادیت کا نقش ہمیشہ کے لیے لوحِ دل پر ثبت ہو جاتا ہے۔

ٹیگور کی بعض کہانیوں میں ایسے جیتے جاگتے کردار بھی ہیں جن کا تصادم گرد و پیش کے حالات، رسم و رواج اور سماج کے فرسودہ قوانین سے ہوتا ہے اور اس آویزش سے ان کی شخصیت کے نقوش اُبھرتے ہیں۔ اس نوع کی کہانیوں میں "انسپکٹر" (BADCONSCIENCE) بادل اور دھوپ، استری پتر (بیوی کا خط) اور "قرضہ" قابلِ ذکر ہیں۔ "انسپکٹر" میں ٹیگور نے یہ دکھانے کی

کوشش کی ہے کہ کس طرح ایک ایمان دار، مخلص اور درد مند دل رکھنے والا ڈاکٹر پولیس کے مظالم سے تنگ آکر قصبہ چھوڑنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بادل اور دھوپ' میں ششی بھوشن کی کہانی بھی برطانوی حکام، پولیس اور زمینداروں کی چیرہ دستیوں کے اسرار پر سے پردہ ہٹاتی ہے۔" استری پتر" میری حقیر رائے میں ٹیگور کی چند بہترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔ عورت پر مرد کے جبر و ظلم اور اس کی سماجی پستی کے خلاف ٹیگور نے دوسری کہانیوں اور ناولوں میں بھی آواز بلند کی ہے۔ لیکن اس کہانی میں ان کا نقطۂ نگاہ دوسری تمام کہانیوں سے مختلف ہے۔ اس میں پہلی بار انھوں نے ایک ایسی لڑکی کا کردار پیش کیا ہے جو خاندان اور سماج کے رسم و رواج کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ پوری کہانی ایک خط کی شکل میں ہے جو مرنیل اپنے شوہر سے ہمیشہ کے لیے الگ ہونے کے بعد اسے لکھتی ہے۔ اس کہانی میں ابتدا سے آخر تک مرد کے جبر و تشدد کے خلاف ایسا لطیف اور شدید طنز ہے جو ٹیگور کی کسی دوسری کہانی میں نہیں ملتا۔ وہ لکھتی ہے:" تمھیں یہ بات بھلانے میں دیر نہ لگی کہ میں خوبصورت ہوں لیکن یہ تم کبھی نہ بھول سکے کہ میں عقل بھی رکھتی ہوں۔" اس کی سسرال میں ایک معصوم اور بے سہارا لڑکی بندو بھی تھی جس کی شادی مرنیل کے انتہائی احتجاج کے باوجود ایک ایسے شخص سے کردی جاتی ہے جو پاگل ہے۔ بندو پاگل شوہر سے ڈر کر بھاگ آتی ہے تو اس پر جبر کر کے پھر سسرال بھیجا جاتا ہے۔ اس لیے کہ یہ سماج کی ریت ہے، اس لیے کہ اس کا کوئی سہارا نہیں۔ سوائے مرنیل کے کوئی اُس کے دُکھوں کو سمجھنے والا نہیں۔ آخر وہ اپنے کپڑوں کو آگ لگا کر ابدی نیند سو جاتی ہے۔ بندو کی زندگی کا یہ المیہ حساس اور

دردمند دل رکھنے والی مرنیل کو شدت سے متاثر کرتا ہے اور وہ دھرم، خاندان، سماج اور قانون سب سے بغاوت کر کے اپنے شوہر سے اور اس طرح مرد کے جابرانہ اقتدار کے طلسم سے آزاد ہو جاتی ہے۔ خط کے آخر میں لکھتی ہے ۔" تم نے سوچا ہوگا کہ میں خودکشی کرنے گئی ہوں۔ ڈرو نہیں۔ میں یہ فرسودہ کھیل نہیں کھیلوں گی۔ میرا بائی نے اسی عالم میں کہا تھا۔ اگرچہ میرے باوا نے مجھے چھوڑ دیا ہے، میری ماں نے مجھے الگ کر دیا ہے اور اب خواہ کوئی بھی مجھ سے کنارا کرے میری بھگتی، میرا عقیدہ میرے ساتھ ہے۔ میرے مالک! اب جو بھی گزرے، مجھے گوارا۔"

حسن فطرت کی پرستش اور اس کی نیرنگیوں کا محاکاتی مطالعہ ٹیگور کے فن کی جان ہے۔ فطرت ان کے آرٹ میں بے جان نہیں، ذی روح حساس اور کہیں کہیں باشعور نظر آتی ہے۔ اپنی ایک نظم میں ٹیگور نے کچھ اس طرح لکھا ہے کہ فطرت نے مجھے نطق و اظہار کی قوت اس لیے دی ہے کہ وہ خود گویائی سے محروم ہے۔ اپنے جذبات اور خیالات کا اظہار نہیں کر سکتی۔ اس لیے مجھے اُس نے اپنا ترجمان بنایا۔ میں اس کے دل کی دھڑکنیں سنتا ہوں اور اپنی زبان میں اس کے نغمے گاتا ہوں۔

ٹیگور کے افسانے بھی فطرت کے نغموں سے معمور ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی سب سے نمائندہ اور فنی اعتبار سے سب سے دل کش اور موثر کہانی "گھاٹ کتھا" (گھاٹ کی سرگذشت) ہے۔ یہ دریا کے ایک گھاٹ کی کہانی خود اس کی زبانی ہے۔ بے حس و حرکت اور خاموش پتھروں کا یہ گھاٹ بھی انسانوں کی طرح

محسوس کرتا ہے اور سوچتا ہے۔

یوں تو گھاٹ پر آنے والے ہزاروں انسانوں کو اُس نے دیکھا تھا۔ اُن کے دُکھوں اور اُن کی خوشیوں میں شریک رہا تھا۔ اُس نے معصوم بچیوں کو ماں بنتے اور ماؤں کو دادی بنتے دیکھا تھا۔ لیکن شاید سب سے زیادہ اُسے کُسم نے متاثر کیا۔ کُسم جب بچی تھی تو اکثر اس کی آغوش میں آکر خاموشی سے بیٹھ جاتی اور دریا کی لہروں کو دیکھا کرتی۔ پھر کچھ دنوں بعد اُس نے گھاٹ پر آنا ترک کر دیا تو اسے بڑی بے چینی ہوئی۔ آخر اس کی سہیلیوں کی گفتگو کے دوران میں اسے معلوم ہوا کہ کُسم کی شادی ہوگئی اور وہ سسرال چلی گئی — پھر وہ بیوہ ہوگئی — آٹھ سال کی عمر میں وہ اپنے میکے سے واپس چلی آئی۔ وقت گذرتا رہا۔ کُسم جوان ہوتی گئی۔ گھاٹ کی زبان میں —" اس کی سادہ وبے رنگ ساری، ملول چہرہ اور خاموش رویہ نے اس کی نکھرتی ہوئی جوانی کو عوام کی نگاہوں سے چھپائے رکھا۔ مجھے بھی ذرا محسوس نہ ہوا کہ کُسم جوان ہوگئی ہے، میرے لیے وہی چھوٹی سی معصوم بچی تھی۔ اس کے پاؤں میں بچھوے نہ تھے لیکن جس وقت وہ چلتی تھی تو عالمِ خیال میں اُن کی آواز سنتا تھا۔"

دس سال گذر گئے۔ ایک سہانی صبح کو گھاٹ نے دیکھا کہ ایک بلند و بالا خوبصورت سنیاسی اس کے سامنے شوجی کے مندر میں آیا اور پھر وہیں رہنے لگا۔ سینکڑوں لوگ خصوصاً عورتیں اس کی معتقد ہوگئیں اور روز اُس کے اُپدیش سننے آتیں — ایک روز گھاٹ نے کچھ عورتوں کو باتیں کرتے سنا جو کہہ رہی تھیں کہ یہ سنیاسی شکل وصورت سے ہماری کُسم کا شوہر معلوم ہوتا ہے — پھر ایک رات جب

کُسم گھاٹ پر تنہا کھڑی ہوئی تھی وہ سنیاسی اُتر کر آیا۔ کُسم نے مُڑ کر اُسے دیکھا تو اُس کے سر سے ساری کا پلّو سرک گیا اور جس طرح چاندنی ایک تازہ کھِلے ہوئے پھول پر چمکتی ہے اسی طرح وہ اس کے چہرے کو روشن کر گئی۔ دونوں نے ایک دوسرے کو دیکھا اور ایک دوسرے سے جُدا ہو گئے ــــ لیکن اس کے بعد گھاٹ نے دیکھا کہ کُسم روز اس سنیاسی کو پرنام کرنے اور اس کی کتھا سُننے آنے لگی ــ دن گذرتے رہے آخر ایک روز سنیاسی نے کُسم سے کہا کہ مجھے اپنے دل کا حال سُناؤ تاکہ تمھارا اضطراب دُور ہو۔ اور جب اُس کے اصرار پر کُسم نے بتایا کہ اس کے اضطراب کا سبب وہ سنیاسی ہے جس کی وہ پرستش کرتی رہی ہے۔ تو سنیاسی نے کُسم سے وعدہ لیا کہ وہ اسے بھول جائے گی پھر وہ ہمیشہ کے لیے وہاں سے چلا گیا۔ اس کے جانے کے بعد گھاٹ نے دیکھا کہ کُسم آہستہ آہستہ رات کی تاریکی میں دریا کی طرف بڑھی اور پھر کبھی لوٹ کر نہ آئی۔

یہ کہانی نہ صرف تکنیک کے اعتبار سے اچھوتی ہے بلکہ اس میں ٹیگور نے قدرت کو انسانی زندگی سے جس طرح ہم آہنگ بنا کر پیش کیا ہے۔ اس میں روحانی فروغ اور شاعرانہ حُسن ہی نہیں معنویت اور صداقت بھی ہے۔ ٹیگور یہ کہنے میں تامّل نہیں کرتے کہ کسم کا قاتل اس کے شوہر کا سنیاس ہے۔

ٹیگور کے نفسیاتی درک اور جرأتِ فکر کا شاہکار ان کی کہانی "نشٹ نیڑ" یا "اُجڑا آشیانہ" ہے جس میں چارو اپنے دیور امل سے عشق کرتی ہے اور یہ آگ دھیرے دھیرے اس کے وجود میں اس طرح جوالا مکھی بن جاتی ہے کہ خود اسے بھی علم نہیں ہوتا۔ یہ جذبۂ بے اماں اسے جس سمت لے جاتا ہے وہ کشاں کشاں

چلی جاتی ہے۔ ذہن و شعور کی سطح پر اگر وہ امل کے بارے میں اپنے اضطراری رویے کا تجزیہ کرتی تو شاید وہ اسے پاپ سمجھتی لیکن وہ ایسا نہیں کر پاتی۔ اس کا نیک اور وفا شعار شوہر جو اس پر بھروسہ کرتا تھا آخر اس راز کو پا لیتا ہے اور پھر ان کی زندگی اور گھر کا سکون برباد ہو جاتا ہے۔ یہ طویل کہانی بلاشبہ ٹیگور کی بہترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔

ٹیگور کے افسانوں میں زبان اور پیرایۂ بیان کی لطافت حسن کا ایسا معیار ہے جہاں ہندوستان کا شاید ہی کوئی افسانہ نگار پہنچ سکا ہو۔ وہ الفاظ کی تاثراتی اور معنوی حدوں کے رمز شناس تھے۔ ان کی نثر میں اعلیٰ نثر کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ شاعری اور موسیقی کی رعنائی بھی ہے — نئی اور نادر تشبیہات جس بے تکلفی اور خوبصورتی سے ٹیگور کے افسانوں میں نظر آتی ہیں وہ صرف انھیں کا حصہ ہیں۔ اسی طرح ان کے افسانوں میں ایسے حکیمانہ اقوال قدم قدم پر ملتے ہیں جو ضرب المثل بننے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ صرف ایک مثال پر اکتفا کرتا ہوں۔

"جو لوگ گویائی نہیں رکھتے وہ آنکھوں سے
زبان کا کام لیتے ہیں۔ جن کی قوتِ اظہار بیکراں
سمندر کی طرح ہوتی ہے ..... خیال پتلیوں
کی سیاہی سے اس طرح نمودار ہوتا ہے جس
طرح غروب ہونے والا آفتاب یا بادلوں میں
چمکنے والی بجلی۔" (سبھاشنی)

ٹیگور کے ایک یورپی ناقد پروفیسر وی۔ لسنی کی یہ رائے صحیح ہے کہ ٹیگور

کے افسانے بنگلہ ادب کی دُنیا میں ایک عہد آفریں کارنامہ تھے۔ ان کی چند نظموں سے قطعِ نظر یہ افسانے ٹیگور کی بہترین تخلیقات ہیں۔ یہ انمول موتی عالمی ادب کا ایک حصّہ ہیں اور ہمیشہ رہیں گے۔

پیروڈی کا فن

پیروڈی کو سنجیدہ ادب میں کوئی خاص مقام حاصل نہیں لیکن غیر سنجیدہ یا مزاحیہ ادب میں اس کا چلن، اس کی حیثیت اور مقبولیت مسلّم ہے۔ اگرچہ بعض اہلِ نظر کے نزدیک اس کی یہ حیثیت بھی مشتبہ یا متنازعہ ہے۔ مثلاً سید احتشام حسین صاحب اسے ایک ادبی صنف کے بجائے محض وقتی تفریح کا آلہ سمجھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ادبی محفلوں میں اس کے لیے کوئی جگہ نہیں جبکہ رشید صاحب (پروفیسر رشید احمد صدیقی) کی رائے ہے کہ "اعلیٰ پایے کی پیروڈی اتنی ہی قابلِ قدر ہوتی ہے جتنی کہ وہ عبارت یا شعر جس کی پیروڈی کی گئی ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور کے نزدیک "پیروڈی انفرادیت کو آسیب بنا کر پیش کرتی ہے۔ اس ستم ظریفی میں محض دیوتا کے مٹی کے پاؤں دیکھنے کا جذبہ ہی نہیں ذہنی صحت کے معیار قائم کرنے کا احساس بھی شامل ہے۔"

ڈاکٹر محمد حسن کے خیال میں "پیروڈی سنجیدہ فن پاروں میں مضحک پہلوؤں کی تلاش ہے۔ یہ غلط پندار، گمراہ خودی اور حد سے بڑھی انانیت میں تناسب اور توازن پیدا کرتی ہے۔"

اس سے ایک نتیجہ یہ نکلا کہ احتشام صاحب کی رائے کے برعکس اکثریت پیروڈی کو ایک کارآمد ادبی صنف کا درجہ دیتی ہے اور اسے قابلِ قدر سمجھتی ہے۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا پیروڈی کا تعلق مزاحیہ ادب سے بلکہ مزاحیہ ادب کے اس روپ سے ہے جسے طنز کہتے ہیں۔ دراصل مزاح اور طنز کی داخلی ہیئت اور ان کے محرکات میں اتنے اوصاف مشترک ہیں کہ ان کے درمیان کوئی حدِ فاصل کھینچنا مشکل ہو جاتا ہے۔ تاہم ایک چیز ہے جو دونوں کے مابین ہمیشہ وجہ امتیاز رہتی ہے اور وہ ہے ان کا مقصد جو ان کے تاثر کی شکل میں پہچانا جاتا ہے۔ ایک کا مقصد تبسم آفریں تضحیک ہے اور دوسرے کا تبسم آفریں تنقید۔ مزاح یا ظرافت ہمیں تبسم یا نشاط و انبساط کی ایک عارضی کیفیت دے کر اپنی تخلیق کا مقصد کھو بیٹھتی ہے۔ طنز اس کیفیت کو دل کی گہرائی میں اتار کر ہمیں زندگی کے کچھ حقائق کا شعور بخشتا ہے۔ پیروڈی کا سلسلۂ نسب طنز سے ملتا ہے۔ دونوں میں اگر کوئی فرق ہے تو یہ کہ طنز اپنا موضوع اور مواد براہِ راست (اور بالعموم) زندگی سے لیتا ہے پیروڈی ادب اور زندگی دونوں سے۔ ایک مشترک وصف جو مزاح، طنز اور پیروڈی تینوں میں کارفرما ہوتا ہے ظرافت کا عنصر ہے۔ یعنی ایک ایسا فنی اظہار جو قاری کے دل میں تبسم

کی انبساطی کیفیت پیدا کرے۔ اس کے داخلی وجود کو گدگدائے۔

یہاں مزاح کی فلسفیانہ تاویلوں سے بحث کا موقع نہیں لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ ارسطو نے اسے جس طرح دریافت کیا ہے وہ اپنے تصور پرستانہ رُخ کے باوجود آج بھی ناقابل تردید ہے۔ اس کا قول کہ "وہی چیز ہنسی کی محرک ہوسکتی ہے جو بدہئیتی کا ایک ایسا جز ہو جس کی کجی یا ناہمواری کسی طرح کی اذیت یا جراحت کا شائبہ نہ رکھتی ہو" دراصل مزاح کے دو اساسی پہلوؤں کی وضاحت کرتا ہے اول یہ کہ مزاح کا محرک کوئی ایسا بے تکاپن ہوتا ہے جس سے ہماری متانت اور احساسِ جمال کو صدمہ پہنچتا ہے اور دوسرے یہ کہ وہ بے تکاپن یا بقول رشید صاحب "کوبڑ" ایسا ہرگز نہ ہو جو کسی کے لیے جسمانی یا روحانی اذیت کا باعث ہو۔

اس طرح ارسطو نے مزاح کو بظاہر اپنے اخلاقی آدرش کا لیکن فی الحقیقت ایک وسیع تر معنی میں اسے انسان دوستی یا انسانی ہمدردی کا تابع کر دیا۔

پیروڈی کا فن بھی اپنے مزاحیہ عنصر میں انسانی ہمدردی کے اس پہلو سے عاری نہیں۔ اور چونکہ طنز کی طرح اس کا مقصد بھی تنقید ہے اس لیے انسانی ہمدردی کا یہ پہلو اس کے تنقیدی عمل میں پوری آب و تاب لیکن ضبط و توازن کے ساتھ رونما ہوتا ہے۔

یہ سمجھنا کہ اپنے محرکات، اشتعالات یا موضوع کے اعتبار سے اس کا میدان طنز سے محدود اور مختصر ہے صحیح نہ ہوگا۔ جیسا کہ ذکر آچکا ہے مزاح جو دونوں میں مشترک حیثیت رکھتا ہے ہماری متانت اور احساسِ جمال کی

شکست و برہمی سے پیدا ہوتا ہے اور چونکہ شعر و ادب جمالیاتی اقدار کا بہترین مظہر ہے اس لیے اس محدود دائرے میں بھی بے شمار موضوعات پیروڈی کار کی نگاہِ کرم کے منتظر رہتے ہیں۔ دوسرے اسے اس کی بھی آزادی ہوتی ہے کہ وہ فن و ادب کے اسالیب یا فن پاروں کے ساتھ ساتھ خود زندگی کے مظاہر کو بھی طنز کا ہدف بنائے۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ اس کا تنقیدی اور تخلیقی عمل طنز کی بہ نسبت کچھ پیچیدہ اور دشوار ہوتا ہے۔

طنز نگار زندگی کے بے شمار مظاہر میں سے کچھ ایسی بے ہنگم یا بے تکی صورتیں اخذ کرکے جو اس کی نگاہ میں کھٹکتی ہیں اپنے مزاحیہ اسلوب میں اس طرح ڈھالتا ہے کہ اس میں نشتر کی سی تیزی پیدا ہو جاتی ہے۔ پیروڈی کا محرک اور موضوع شعر و ادب کا کوئی خاص اسلوب، خاص رجحان یا کوئی اہم فن پارہ ہوتا ہے اور اس کی تبسم آفریں تنقید کا ہدف اس خاص اسلوب، رجحان یا تخلیق کی "کمزوریاں" ہوتی ہیں۔ لیکن یہاں لفظ 'کمزوریاں' بہت وسیع المعنی ہے۔ اس میں صرف فنی نقائص نہیں بلکہ وہ تمام اوصاف و علامات شامل ہیں جو فن و ادب کے کسی رجحان، اسلوب یا کسی فن کار کی تخلیقات میں عام قارئین یا پیروڈی کار کو کھٹکتی ہیں۔ ان کا تعلق اظہار و بیان یا اسلوب و ادا سے بھی ہو سکتا ہے اور افکار و خیالات کی افتاد سے بھی۔ اکثر ممتاز ادیبوں یا شاعروں کا ایک MANNERISM 'طرزِ خاص' ہوتا ہے۔ ایسا 'طرزِ خاص' جس میں ایک اکتا دینے والی یکسانیت اور بوسیدگی پیدا ہو جاتی ہے اور قاری اس کی تخلیقات سے لطف اندوز ہونے کے باوصف اس یکسانیت یا بعض صفا

کی تکرار سے کچھ بد حظ بھی ہوتا رہتا ہے۔ اس طرح اس یک رنگی کا احساس اس کے فن کی کجی یا کمزوری بن جاتا ہے جو اکثر پیروڈی کا محرک ہوتا ہے۔
پروفیسر آل احمد سرور نے ایک موقع پر صحیح کہا ہے :

"اگر شاعر کے یہاں کچھ مضامین، اصطلاحات، تشبیہات، تراکیب اور علامات کی تکرار ہے اور یہ سب چیزیں ہی اس کی امتیازی صفت ہیں تو ان کی پیروڈی کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح اگر کسی نثر نگار کے یہاں کچھ مخصوص خیالات کا اعادہ ہوتا ہے چند خاص خاص فقرے یا ترکیبیں بار بار ملتی ہیں، واقعہ کچھ ہوتا تھا ایک ہی سے رکھتا ہے تو وہ پیروڈی کے لیے نہایت موزوں ہے۔"

جس طرح طنز نگار کے لیے زندگی سے دلچسپی اور اس کا باہمہ اور بے ہمہ مطالعہ ضروری ہے اسی طرح پیروڈی کار کو بھی طنز نگار کی دیدہ وری کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کا ستھرا مذاق اور فنی اسالیب کی واضح بصیرت درکار ہوتی ہے۔ جب تک اس کے ذہن میں فن و ادب یا تخلیقی ہنر کا کوئی مثالی تصور نہیں ہوگا اس کا تخیل شعر و ادب کی کجیوں یا کمزوریوں کو محسوس کر کے برانگیختہ نہیں ہو سکتا اور اس کے بغیر اعلیٰ پایے کی پیروڈی وجود میں نہیں آ سکتی۔ اس طرح پیروڈی کی تخلیق یا تکمیل میں جن مراحل اور جس طرح کی ذمہ داریوں کا سامنا ہوتا ہے ان کو اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ سب سے پہلے ان کمزوریوں یا اس رنگِ یکسانیت کی دریافت اور اس کا واضح ادراک جو پیروڈی کار کسی رجحان یا کسی ادیب کی تخلیقات میں

محسوس کر کے بے مزہ ہوتا ہے۔

۲۔ اپنے تخیل کو ان کمزوریوں یا اس رنگ خاص کے دائرے میں محدود رکھتے ہوئے اس طرح مہمیز کرنا کہ اس کی تمام امتیازی صفات ایک مضحک اور آسیبی شکل میں سامنے آجائیں۔

۳۔ اور اس طرزِ عمل میں اس کا زاویۂ نظر ہمدردانہ ہو۔ اس کا مقصد ادیب یا ادب کی اصلاح ہو یا اس کی انتہا پسندی اور بے لگامی میں اعتدالؔ توازن پیدا کرنا ہو۔ اگر پیروڈی کا محرک کسی ادیب سے ذاتی عناد ہوگا تو عام ہجویہ شاعری کی طرح اس کا معیار بھی پست ہوگا۔

اس تشریح سے پیروڈی کے کئی فنی اوصاف واضح ہوجاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ پیروڈی نگار کسی خاص اسلوب یا فن پارے کی خارجی ہیئت (FORM) کی تقلید کرتے ہوئے اس کے مواد کو حسبِ ضرورت مسخ کر کے یا ایسی مبالغہ آرائی اور ظریفانہ پینترے سے پیش کرے کہ اس کی اصل صورت بگڑ کر بھی پہچانی جا سکے۔ اس سلسلے میں ایک مغربی ناقد نے بہت پتے کی بات کہی ہے:

"بہترین پیروڈی وہی ہے (اور یہ واقعہ ہے کہ بہترین پیروڈی شاذ و نادر لکھی جاتی ہے) جو ہیئت کے ساتھ وفاداری لیکن مواد کے ساتھ عیاری کا مسلک اختیار کرتی ہے۔"

مواد کے ساتھ یہی عیاری پیروڈی کار کے تخیل کے ساتھ ساتھ اس کے فکر و شعور کو بھی آزادی دیتی ہے اور اس بہانے وہ پیروڈی میں اپنے عہد کی زندگی، بدلتی ہوئی قدروں اور معاشرتی و سیاسی حالات کو بھی طنز و تضحیک کا

ہدف بنا سکتا ہے۔ لیکن اس شرط کے ساتھ کہ اسے اس اسلوب یا فن پارے کی ہیئت اور موڈ کے ساتھ پوری وفاداری برتنا ہوگی جس کو اس نے سامنے رکھا ہے اسی لیے کامیاب پیروڈی کا معیار یہ قرار دیا گیا ہے کہ اسے پڑھ کر قاری خود پتا لگالے کہ اس آئینے میں کس کا خاکہ اُڑایا گیا ہے۔

یہاں مناسب ہوگا کہ پیروڈی کی فنی ساخت پر غور کرتے ہوئے ہم اس کے محل ورود پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔ لفظ پیروڈی دراصل ایک یونانی لفظ "پیرودیا" سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں نغمہ معکوس (COUNTER SONG) 'پیرودیا' قدیم یونان میں ایسے گیت کو کہتے تھے جو کسی گائے ہوئے سنجیدہ نغمے کی مقدس فضا اور اس کے سحر واثر کے طلسم کو توڑنے کے لیے گایا جاتا تھا۔ اس کا کوئی نمونہ ہمارے سامنے نہیں لیکن قیاس سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا مقصد ان ہنگامی جذبات کی شوریدگی اور جوش میں ایک توازن پیدا کرنا تھا جو کسی نغمے کی الاپوں سے لوگوں کے دلوں میں پیدا ہو جاتے ہیں یا یوں کہیے کہ یہ اس جذباتی شدت اور ہیجان میں ضبط و نظم پیدا کرنے کے لیے گایا جاتا تھا۔ اس کی یہ اصلاحی روح آج بھی برقرار ہے۔ اگرچہ موسیقی سے رزمیہ، پھر ڈرامہ اور پھر ادب کی دوسری اصناف تک آتے آتے اس کی نوعیت میں تغیر ہو گیا ہے کیسلس کی ادبی قاموس میں پیروڈی کے اس پہلو کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا گیا ہے۔

"پیروڈی انتہا پسندی اور جارحانہ یورش کے خلاف ایک طرح کا اقدام تحفظ ہے۔ اور سب سے بڑا تحفظ' یہ ہر ی حد سے بڑھی

ہوئی سنجیدگی کے سنگین جرم کے خلاف ہے۔"

شاید اسی مطمحِ نظر کو سامنے رکھ کر بائرن اور سوئنبرن جیسے ممتاز اور صاحبِ طرز شاعروں نے خود اپنے فن کی پیروڈیاں لکھی تھیں جو ان کے زمانے میں بے حد مقبول ہوئیں۔

یونان میں فنی حیثیت سے اس صنعت کا موجد ارسطو نے HEGEMON کو مانا ہے اگرچہ MATRON OF THESOS بھی اس کی اوّلیت کا دعوے دار کہا جاتا ہے جس نے ہزاروں اشعار میں ہومر کی رزمیہ شاعری کی پیروڈی لکھی تھی۔ اس کے بعد HIPPONAX نے 'ایلڈ' کو ایک کامیاب پیروڈی کے آئینے میں پیش کیا۔ اس ابتدائی دور کی پیروڈیوں میں طرزِ نگارش کے ساتھ ساتھ تصانیف کی فکری نوعیت اور اُن کے داخلی موڈ کو بھی تنقید و تضحیک کا موضوع بنایا گیا ہے۔

اُردو میں اس صنعت کا تعارف براہ راست انگریزی کے اثر سے ہوا اور اگرچہ انگریزی میں اس کی روایت اور اس کے فن کا تصور وہی ہے جس کا ذکر کیا گیا لیکن وہاں بعض ذہین شاعروں اور ادیبوں نے اپنے بلند تر مقاصد کے حصول کے لیے ایسی اصناف کو بھی رواج دیا ہے جو اگرچہ پیروڈی کے معیار پر پوری نہیں اترتیں لیکن کچھ اوصاف میں اس صنعت سے بڑی مماثلت رکھتی ہیں مثال کے طور پر (MOCK EPIC) یا ظریفانہ رزمیہ۔ اس میں شاعر کلاسیکی رزمیہ شاعری کی فنی نزاکتیں، اس کی مخصوص بحر، پُرشکوہ اندازِ بیان، معنوی صناعی اور اشخاص کے کارناموں کا مبالغہ آمیز بیان تمام اوصاف کی تقلید کرتا ہے

لیکن اس کا مواد وہ روزمرہ کی عام زندگی سے لیتا ہے۔ اس طرح عام انسانی اور ادنیٰ واقعات کو رزمیہ انداز کے اہتمام، شان و شکوہ اور عظمت کے آئینے میں دکھا کر وہ قدم قدم پر ایک پُرمزاح تضاد اور ظریفانہ صورتِ حال پیدا کرتا ہے۔ اس نوع کے ظریفانہ رزمیوں کے نقوش ہمیں پوپ کی "زلفوں کی عصمت دری" سے لے کر ایلیٹ کی "ویرانہ" تک میں ملتے ہیں (یہ تسلیم کہ "ویرانہ" مزاح سے عاری ہے) دراصل ان نظموں کا مقصد رزمیہ کی تنقید نہیں بلکہ طنز کے پیرایے میں اپنے عہد کی زندگی کی تنقید ہے اس لیے ان کا فن پیروڈی کے فن سے مشابہت کے باوجود بہت مختلف ہے۔

انگریزی ادب میں (ISSAC HAWKINS BROWN) کو پیروڈی کا موجد کہا جاتا ہے جس نے پوپ اور تھامپسن وغیرہ کے طرزِ نگارش کی پیروڈیاں لکھی تھیں۔ انیسویں صدی میں اس صنف کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ خاص طور سے نظم کی پیروڈی کو۔ اس عہد کا شاید ہی کوئی صاحبِ طرز شاعر ہو جس کے اسلوب کا خاکہ نہ اُڑایا گیا ہو یا جس نے اپنے ہم عصر شعراء کے بارے میں پیروڈی کے انداز کی نظمیں نہ لکھی ہوں۔ شیلی نے ورڈس ورتھ کی مشہور نظم (PETES BELL) کی پیروڈی لکھ کر نطرت کے اس پجاری کے فن اور ڈکشن کو ہلا کر رکھ دیا۔ سوئنبرن نے ٹنی سن کی شاہکار نظم (IN MEMORIUM) کی جو پیروڈی لکھی تھی۔ اسے اپنے زمانے میں ٹنی سن کی نظم سے کم شہرت حاصل نہ تھی۔ اگر آپ کے ذہن میں ٹنی سن کے طرزِ خاص اور اس نظم کا دھندلا سا خاکہ بھی ہے تو آپ سوئنبرن کی پیروڈی کے ان

مصرعوں سے منظوظ ہو سکتے ہیں۔

GOD WHOM WE SEE NOT, IS

AND GOD WHO IS NOT WE SEE

FIDDLI WE KNOW IS DIDDLI

AND DIDDLI WE TAKE IT, IS THEE

یہاں پیروڈی کار نے الفاظ اور خیالات میں ایک خاص لوچ اور تکرار پیدا کر کے بائرن کی نزاکت خیال اور بلندی فکر کو جس طرح پستی دکھائی ہے اور ایک متوازن تخیلی مبالغہ آرائی سے جس طرح بائرن کے اسلوب فن کی یکرنگی کا مذاق اڑایا ہے وہی اس کے فن کا جوہر ہے۔

انگریزی کے نثری ادب میں بھی پیروڈی کے کامیاب نمونے کثرت سے ملتے ہیں۔ اسی صدی میں جیمس جوائس نے اگر عامیانہ انداز کے صحافتی قصّوں کو (جو اس زمانے میں بے حد مقبول تھے) پیروڈی کا موضوع بنایا تو اسٹیفن لیکاک نے جاسوسی قصوں کی ہیجان خیزی، تجسّس آفرینی اور خوف و ہراس کی مجرمانہ فضا کو اپنی پیروڈیوں کا ہدف بنایا۔ جیمس جوائس نے انگریزی نثر کے نمائندہ اسالیب کو بھی بڑی کامیابی سے پیروڈی کے رنگ میں پیش کیا ہے اور اگر قریب سے دیکھا جائے تو ایک بڑے کینوس پر اس کا عظیم ناول 'یولیسس' بھی پیروڈی ہی ہے۔ جس میں ایک طرف اس نے حقیقت نگاری کی روایت اور دوسری طرف رزمیہ قصوں کے کرداروں کی عظمت و شوکت کا مضحکہ اڑایا ہے۔ اس کے پیروڈی ہونے کا ایک بڑا

ثبوت اس کا نام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض ناقدین نے اسے اس صدی کا سب سے ممتاز پیروڈی کار مانا ہے۔

انگریزی میں اس صنف کی مقبولیت اور ترقی کا ایک سبب یہ ہے کہ وہاں کے مشاہیر اور صفِ اول کے ادیبوں نے بھی اس میں سنجیدگی کے ساتھ طبع آزمائی کی اور اس طرح ان کی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کی آبیاری سے اس روایت کا نشوونما ہوا۔ اُردو میں صورت حال مختلف ہے۔ ہمارے یہاں مشاہیر اور ممتاز ادیبوں نے اسے ہاتھ لگانا کسرِ شان سمجھا۔

بایں ہمہ اگر تلاش و تحقیق سے کام لیا جائے تو اُردو میں اس صنف کا قابلِ قدر سرمایہ مل سکتا ہے۔ غالبؔ کی طرزِ بیدل والی غزلوں کی پیروڈیاں نہ صرف بعد میں بلکہ خود ان کے زمانے میں لکھی گئیں۔ جنھوں نے شاید انھیں خیال بندی اور مشکل پسندی کی روش ترک کرنے پر مجبور کیا۔ غالب کے معاصر حکیم آغا جان عیشؔ کے پروردہ عبدالرحمٰن ہدہد الشعرا کے بارے میں مولانا آزاد 'آبِ حیات' میں لکھتے ہیں :

"...... بعض غزلیں سرِ مشاعرہ پڑھتا تھا جس کے الفاظ نہایت شستہ و رنگین لیکن شعر بالکل بے معنی۔ اور کہہ دیتا تھا کہ غالبؔ کے انداز میں غزل لکھی ہے۔"

مولانا آزاد نے ایسی ہی ایک غزل کا ایک مطلع نقل کیا ہے۔

مرکزِ محورِ گردوں بہ لبِ آب نہیں
ناخنِ قوس و قزح شبہِ مضراب نہیں

یہاں غالب کی مشکل پسندی کو ایسے مبالغہ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ شعر چیستاں بن گیا۔

اودھ پنچ اور اس عہد کے بعض دوسرے رسائل میں بھی پیروڈی کے نمونے ملتے ہیں۔ لیکن ان میں سے اکثر پھلجھڑی کی طرح چھوٹ کر دم زدن میں فنا ہو گئیں۔ ان کا مقصد تنقید و اصلاح کم اور تفریح و تفنن یا تضحیک زیادہ تھا۔ ان کا محرک عام طور پر کسی طرح کی مخاصمت یا معاصرانہ چشمک ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا معیار پست رہا اور ان کی ظرافت میں سطحیت یا سستا پن غالب رہا۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد کچھ ادیب سنجیدگی کے ساتھ اس صنف کی طرف متوجہ ہوئے اور نثر و نظم کے بعض اسالیب کو انھوں نے پیروڈی کا موضوع بنایا۔

نثر میں پیروڈی کے اولین اور کامیاب نمونے پطرس نے پیش کیے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا " پطرس سے قبل اردو شاعری میں پیروڈی کے نمونے ملتے ہیں ..... لیکن نثر میں پطرس سے قبل اول تو پیروڈی کا نمونہ ہی مشکل سے ملتا ہے اور اگر کہیں ایک آدھ چیز نظر بھی آتی ہے تو اس کی ادبی حیثیت کچھ زیادہ بلند نہیں۔"

'اردو کی آخری کتاب' اور 'لاہور کا جغرافیہ' پطرس کے دو مضامین ایسے ہیں جن میں انھوں نے مولانا محمد حسین آزاد کی درسی تالیف "اردو کی پہلی کتاب" اور جغرافیہ نویسی کی پیروڈی کی ہے۔ 'اردو کی پہلی کتاب' کی بے رنگ سادگی، چھوٹے چھوٹے جملے، بچوں کی نفظیات اور نفسیات کی مناسبت

سے بعض گھریلو اشیا اور تفصیلات کا بیان اور ایک طویل مدت تک اس کے شاملِ نصاب رہنے کی وجہ سے اس کی بیزار کن یکسانیت ایسے اوصاف تھے جنھیں پطرس نے اپنی تخیّلی رنگ آفرینی سے ایک دل کش پیروڈی کے قالب میں ڈھالا۔ نمونہ کے طور پر اس کے پہلے سبق 'ماں کی مصیبت' کا یہ حصّہ دیکھیے :

"ماں بچے کو گود میں لیے بیٹھی ہے۔ باپ انگوٹھا چوس رہا ہے اور دیکھ دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ بچہ حسب معمول آنکھیں کھولے پڑا ہے۔ ماں محبت بھری نگاہوں سے اس کے منہ کو تک رہی ہے اور پیار سے حسب معمول باتیں پوچھتی ہے۔
(۱) وہ دن کب آئے گا جب تو میٹھی میٹھی باتیں کرے گا؟
(۲) بڑا کب ہوگا؟ مفصل لکھو۔
(۳) دولہا کب بنے گا اور دلہن کب بیاہ کر لائے گا۔ (اس میں شرمانے کی ضرورت نہیں) " وغیرہ۔

تیسرے سبق " دھوبی آج کپڑے دھو رہا ہے " کا یہ مختصر پارہ ملاحظہ فرمائیے۔

" دیکھنا! دھوبن روٹی لائی ہے۔ دھوبی کو بہانہ ہاتھ آیا ہے۔ کپڑے پتھر پر رکھ کر اس سے باتیں کرنے لگا۔ کتے نے بھی دیکھ کر کان کھڑے کیے۔ اب دھوبن گانا گائے گی۔ دھوبی دریا سے نکلے گا۔ دریا کا پانی پھر نیچا ہو جائیگا۔"

یہاں آزاد کی درسی کتاب کے متن اور مشقی سوالات کے اسلوب کی کامیاب نقل کرتے ہوئے پطرس نے عبارت اور اس کے مطالب میں ایسی ظریفانہ صورت حال پیدا کر دی ہے کہ قاری زیر لب مسکرائے بغیر نہیں رہتا۔ 'لاہور کے جغرافیہ' میں پطرس نے مواد کے سلسلے میں کچھ اور آزادی برتی ہے اور لاہور کی معاشرتی زندگی کے بعض پہلوؤں کو طنز و تضحیک کا نشانہ بنایا ہے۔ لاہور کے محل وقوع۔ حدود اربعہ اور آب و ہوا وغیرہ کے بعد "صنعت و حرفت" کا ذکر اس طرح ہوتا ہے۔

"اشتہاروں کے علاوہ لاہور کی سب سے بڑی صنعت رسالہ بازی اور سب سے بڑی حرفت انجمن سازی ہے۔ ہر رسالے کا ہر نمبر عموماً خاص نمبر ہوتا ہے اور عام نمبر صرف خاص خاص موقعوں پر شائع کیے جاتے ہیں۔ عام نمبر میں صرف اڈیٹر کی تصویر اور خاص نمبروں میں مس سلوچنا اور مس کجّن کی تصاویر بھی دی جاتی ہیں۔ اس سے ادب کو بہت فروغ نصیب ہوتا ہے اور فن تنقید ترقی کرتی ہے۔

لاہور کے ہر مربع انچ میں ایک انجمن موجود ہے۔ پریذیڈنٹ البتہ تھوڑے ہیں ..... لہٰذا اوقات ایک ہی صدر صبح کسی مذہبی کانفرنس کا افتتاح کرتا ہے۔ سہ پہر کو کسی سینما کی انجمن میں مس نغمہ جان کا تعارف کراتا ہے اور شام کو کسی کرکٹ ٹیم کے ڈنر میں شامل ہوتا ہے۔ اس سے ان کا مطمح نظر وسیع رہتا ہے

تقریر عام طور پر ایسی ہوتی ہے جو تینوں موقعوں پر کام آسکتی ہے
چنانچہ سامعین کو بہت سہولت رہتی ہے۔"

یہاں جغرافیہ نویسی کے مروجہ اسلوب کی پیروڈی میں پطرس نے جس خوبی سے سماجی طنز کی مثال پیش کی ہے وہ ان ہی کا حصہ ہے اس طنز کی مہذب تنقید میں زہرناکی نہیں۔ تاہم ان حالات سے پطرس کی شدید بیزاری کا احساس ضرور ہوتا ہے

ملا رموزی کی 'گلابی اُردو' بھی کامیاب پیروڈی کا نمونہ ہے جسے انھوں نے ایک مزاحیہ اسلوب کے طور پر پروان چڑھایا۔ یہ دراصل قدیم اُردو ترجموں کی پیروڈی ہے۔ جس میں نفسِ مضمون کا نہیں بلکہ ان ترجموں کی صرف خارجی ہیئت یعنی زبان اور پیرائیہ بیان کا خاکہ اُڑایا گیا ہے۔ یہ نمونہ ملاحظہ ہو۔

" اے اکبرآباد کے گانے والے شاعرو!
نہیں ہے اور البتہ تحقیق نہیں ہے مفید شوق شاعری کا بیچ زمانہ
طالب علمی کے واسطے طلباء کے کیونکہ قسم ہے دو چار تھانیداروں
کی کہ جو لڑکا بیچ شروع موسم جوانی کے پڑجاتا ہے بیچ شغل
شاعری اور مضمون نگاری کے تو تباہ ہوجاتا ہے سلسلہ تعلیم اس
کی کا سبب سے نحوست میز کرسی کے کہ تباہ ہو رہی ہے دولت
مسلمانوں کی بیچ خریداری میز کرسیوں کے درآنحالیکہ باپ دادا
تمھارے بیٹھا کرتے تھے اوپر فرش قالین کے مگر اسے راستہ
تبلایا فرنیچر کا تعلیم نے اسلامیہ اسکولوں کی نے میز کرسی کا۔ اگرچہ

آراستہ ہو جاتے تھے کمرے اور کوٹھیاں فرش ہندوستانی سے
بہت ارزاں۔ مگر اب نہیں تشریف رکھتے اوپر فرش دیسی کے
یہ غلام ہندوستانی تمباکو فروش مگر اوپر کرسیوں اور میز عمدہ کے۔"

یہاں رموزی نے ترجموں کے اس قدیم اسلوب کو سامنے رکھ کر جملوں کی بے ربطی، اضافتوں کی کثرت اور صرف و نحو کے اصولوں سے انحراف کر کے ایک اچھوتا اور مضحکہ خیز اندازِ تحریر پیدا کر دیا ہے۔ ان کی کئی کتابیں اسی اندازِ تحریر میں ملتی ہیں۔

نثری اسالیب کی پیروڈی کے سلسلے میں شفیق الرحمان کی ایک قابلِ قدر پیروڈی "تزکِ نادری" کا ذکر ناگزیر ہے۔ جو مطلق العنان حکمرانوں کے روزنامچوں کا بڑا اشفاف اور دل کش آئینہ ہے۔ شفیق الرحمان یوں تو مزاح نگار ہیں لیکن اس روزنامچے میں طنز کے بیشمار پہلو ان کی گہری سماجی بصیرت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ سلاطین سلف اپنی تزکوں میں نئے مفتوحہ ممالک میں پیش آنے والے تجربات اور عام یا ادنیٰ مشاہدات کو جس طرح اہمیت دے کر بیان کرتے تھے اور ہر جگہ اپنی سطوت و اقبال کے گن گاتے تھے پیروڈی کار نے انھیں امتیازی اوصاف سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ساتھ ہی اس نے محمد شاہی عہد اور دورِ حاضر کے تضادات کو آمیز کر کے طنز و تضحیک کی دل چسپ صورتیں پیش کی ہیں۔ اس طویل پیروڈی کا ایک مختصر اقتباس ملاحظہ فرمایئے۔

جامعہ میں ہماری تقریر

"۱۹۰۱ء ازی سند کے سلسلے میں ہمیں خواہ مخواہ تقریر کرنی پڑی حالانکہ نہ ہمیں پہلے سے خبردار کیا گیا تھا اور نہ ہم تیار تھے۔

ہم تالیوں کے شور میں اٹھے اور فرمایا۔ پیارے اطفال، معلمین حضرات و پرنسپل ملّا فرقان اللہ بن برہان اللہ!

آپ نے ہم کو یہاں مدعو کر کے جامعہ کی جو عزت افزائی کی ہے اس کے لیے ہم آپ سب کو ممنون ہونے کا موقع دیتے ہیں.... اوّل تو ہمیں آپ حضرات کی زبوں صحت پر تعجب ہوتا ہے۔ رونا بھی آتا ہے۔ ہمیں بتایا گیا ہے کہ آپ یہاں کوئی دو ہزار کی تعداد میں بیٹھے ہیں۔ بخدا ہمیں آپ ڈیڑھ سو کے قریب لگ رہے ہیں۔ پرسوں دربار میں کوئی کاریگر بیس گز ڈھاکے کی ململ ایک انگوٹھی میں سے گزار رہا تھا دوسری طرف سے کپڑے کو جھٹکے سے کھینچا گیا تو کاریگر خود بھی انگوٹھی میں سے گزر گیا۔ اس قدر دھان پان انسان ہم نے پہلے کبھی نہیں دیکھے۔

ہم آپ کو مبارکباد دیتے ہیں آپ کی روایات پر۔ آپ کی قومی روایات بے حد شاندار ہیں۔ آپ نے کسی اجنبی کو مایوس نہیں کیا۔ کئی سو سال سے آپ کا شغل بیرونی لوگوں سے حکومت کروانا رہا ہے اور تو اور آپ نے غلاموں اور عورتوں سے

بھی حکومت کر دائی ہے۔

آپ کے ادب و موسیقی کے چرچے ہم نے پہاڑ کے اُس پار سُنے تھے۔ آپ کے یہاں تقریباً ہر شخص شعر کہتا ہے اور تخلص کرتا ہے۔ یہ آب و ہوا اور یہ صحت جیسی کہ آپ کی ہے شعر و شاعری کے لیے نہایت سازگار ہے.... ایک شخص کو دیکھا کہ گانے کے بہانے طرح طرح سے ہمارا مُنہ چڑاتا تھا۔ ہمیں غیض و غضب آیا ہی چاہتا تھا کہ ہمیں بتایا گیا کہ پکّے راگ گاتا تھا۔ تعجب ہے کہ ہمیں کچّے راگ پکّے راگ سے زیادہ مرغوب ہیں۔ سُنا ہے کہ آپ کے ہاں ہر وقت کا راگ جُدا جُدا ہوتا ہے۔ آپ کی موسیقی کا مطالعہ فرما کر ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ یہاں صبح صبح ہر شخص بیزار ہوتا ہے۔ غالباً رات کو آپ زیادہ نشہ کر جاتے ہیں۔ کئی مرتبہ یہ ہوا کہ علی الصباح مسرور اُٹھے لیکن وقت کے راگ نے غمگین کر دیا۔ رات کو عبادت کا قصد کر رہے تھے کہ وقت کے راگ سے متاثر ہو کر رنگ رلیاں شروع کر دیں۔"

غالب کے کلام کی بے شمار شرحیں لکھی گئی ہیں اور ان کے بعض اشعار کو عجیب عجیب معنی پہنائے گئے ہیں۔ غلام احمد فرقت کاکوروی نے اپنے انداز سے دیوانِ غالب کی ایک شرح لکھ کر "شرحوں" کی پیروڈی کی ہے۔ ان کے تخیل نے غالب کے اشعار سے ان کی زندگی کے ایسے حالات اور حوادث برآمد کیے ہیں جن تک ان کے کسی سوانح نگار کی رسائی نہ ہو سکی۔

یہ تو عمومی حیثیت سے نثر کے اسالیب یا اصناف کی پیروڈیاں ہیں احمد جمال پاشا نے بعض ادیبوں کے اسلوب خاص کی پیروڈی بھی کی ہے اور ان کے اسلوب کی کمزوریوں یا بیزار کن یکرنگیوں کو طنز و تضحیک کا ہدف بنایا ہے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر عبادت بریلوی کی تحریروں میں جو طول کلام اور خیالات کی بیجا تکرار ہوتی ہے، احمد جمال نے تخیلی مبالغہ آرائی سے انھیں پیروڈی کا رنگ دیا ہے۔ پیروڈی کا عنوان ہے 'کپور کے مضامین میں طنز'۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

"مجھے — یہ — کہنا — ہے — کہ — کپور — کے مضامین میں جو وہ لکھتے ہیں وہ مضامین اور ان کے دوسرے مضامین جو طنزیہ اور مزاحیہ ہوتے ہیں۔ ان مضامین میں میرے خیال میں، جہاں تک میں نے ان کا تنقیدی تجزیہ کیا ہے اور میں جن نتائج تک بالترتیب پہنچا ہوں ان سے صرف ایک ہی نتیجے پر پہنچا ہوں کہ یہ مضامین اپنی جگہ پر ایسے مضامین ہیں جن میں میری دانست میں طنز ہے۔ یعنی ان مضامین میں طنز — ہے — طنز — میں کہتا ہوں کہ ان مضامین میں اپنی جگہ پر جیسا کہ لکھ چکا ہوں طنز ہے۔ ایسا طنز جو سودا، غالب، اکبر اور پطرس وغیرہ کے یہاں پایا جاتا ہے اور جس کی بیشمار مثالیں مغربی ادب سے پیش کی جاتی ہیں مثلاً پوپ، گوپ، سوئفٹ لیوکاک مارک ٹوئین وغیرہ کے یہاں جابجا آپ کو

ملے گا اور قدم قدم پر ملے گا۔ یہی وہ طنز ہے جس سے کپور اپنے مضامین میں طنز کا احاطہ کرتے ہیں یعنی اپنے مضامین میں طنز کو جگہ دیتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے یہاں طنز آجاتا ہے .... ایسا طنز جو دیکھنے میں عام طور پر طنز معلوم ہو اور جو کہ اپنی جگہ پر سوائے طنز کے کچھ نہ ہو۔ یہ بڑی اچھی بات ہے اور ہر جگہ اس بات کا ہونا مشکل ہے۔ مگر پھر بھی انھوں نے اس خوبی کو بخوبی نبھا دیا ہے۔ نبھانا بھی ایک آرٹ ہے اور اس آرٹ میں۔ مجھے طنز ملتا ہے۔ لہٰذا اس سے یہ بات تو بخوبی واضح، ثابت، روشن اور صاف ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں قاری کے علاوہ ناقد کو بھی باسانی طنز دستیاب ہو جاتا ہے ،،.... میرا دل گواہی دیتا ہے کہ یہ طنز ہے۔ یہ موقع تفصیل میں جانے اور بحث کو طول دینے کا نہیں اس لیے مختصراً عرض کرتا ہوں کہ اُن کے یہاں طنز ہے جس کے لیے قسم خدا کی میں اب حلف اُٹھانے کو تیار ہوں کہ ان کے یہاں طنز ہے ،،

احمد جمال پاشا نے بعض دوسرے ناقدوں اور محققوں کے طرزِ نگارش کی پیروڈیاں بھی لکھی ہیں۔ ان کے علاوہ کرشن چندر، کنھیا لال کپور، فکر تونسوی اور شوکت تھانوی کی تحریروں میں بھی پیروڈی یا اس سے ملتی جلتی نگارشات مل جاتی ہیں۔

نظم کے میدان میں فرقت کاکوروی، سید محمد جعفری، مجید لاہوری، راجہ مہدی علی خاں اور بعض دیگر مزاح نگار شعرا نے پیروڈیاں لکھی ہیں۔

۱۹۴۰ء کے بعد اُردو میں 'ترقی پسندی' اور آزاد نظم نگاری سکۂ رائج کی طرح چل رہی تھی اور اس میں ایک طرح کی انتہا پسندانہ بے اعتدالی بھی پیدا ہوگئی تھی۔ نوعمر شعرا کورانہ طور پر فیض، راشد اور میراجی کی تقلید کر رہے تھے غلام احمد فرقت نے اسی رجحان سے بیزار اور برہم ہو کر آزاد نظم گو شعرا کی پیروڈیاں لکھیں جو 'مداوا' نام کے ایک مجموعے میں شائع ہوئیں اور ایک خاص زمانے تک بیحد مقبول رہیں لیکن توازن اور ہمدردی کی کمی کی وجہ سے ان کی مقبولیت کو ثبات حاصل نہ ہوسکا۔

کلاسیکی شعرا میں نظیر، میر اور غالب کی پیروڈیاں بھی لکھی گئیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا محرک اور مقصد ان شعرا کے منفرد اسلوب یا فن کا مضحکہ اُڑانا نہیں بلکہ ان کے فن پاروں کی مزاح انگیز نقل کرتے ہوئے خود اپنے عہد کی ناہمواریوں کو طنز و تضحیک کا نشانہ بنانا ہے۔ اس ضمن میں بعض شعرا کے مشہور کلام کی مزاحیہ تضمینیں بھی بہت مقبول ہوئیں۔ نظیؔر اور میر انیسؔ کے مخمس اور مسدس بھی اپنی عام شہرت کی وجہ سے پیروڈی کا موضوع بنے۔ مثال کے طور پر سید محمد جعفری کی نظم 'کلرک' کے کچھ بند ملاحظہ فرمایئے۔

خالق نے جب ازل میں بنایا کلرک کو
لوح و قلم کا جلوہ دکھایا کلرک کو
کرسی پہ پھر اُٹھایا بٹھایا کلرک کو

افسر کے ساتھ پن سے لگایا کلرک کو
مٹی گدھے کی ڈال کے اس کی سرشت میں
داخل مشقتوں کو کیا سرنوشت میں

چپراسی خلد میں جو بلا لے گیا اسے
حوروں نے کچھ مذاق کیا، کچھ ملک ہنسے
حیران تھا کلرک کہ کیسے بُرے پھنسے
ہاتف نے دی صدا کہ یہ کچھ دن یہیں بسے
آدم کا رف ڈرافٹ ہے کبتک ہنسو گے تم
اپروو ہو کے آیا تو سجدہ کرو گے تم

جنّت کو گرچہ ناز تھا اپنے مکین پر
تھا ان کی زندگی کا سہارا روٹین پر
ٹی۔ اے وصول کرنے کو اُترا زمین پر
لفظِ کلرک لکھا تھا لوحِ جبین پر
ابلیس راستے میں ملا کچھ سکھا دیا
اترا فلک سے تھرڈ میں انٹر لکھا دیا

میر نے ایک مثنوی میں اپنے خراب وخستہ گھر کا حال لکھا ہے۔ ضیاالدین احمد شکیب نے ایک مثنوی میں اس کی بڑی کامیاب پیروڈی کی ہے۔ مثنوی کا عنوان ہے۔" مثنوی بیچ بیان اپنے ہوسٹل کے"۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

کیا کہوں اپنے ہوسٹل کا حال — اس خرابے میں میں ہوا پامال
'ایک تاریک و تیرہ زنداں ہے — سخت دل تنگ یوسفِ جاں ہے'
تار برقی سے سقف ہے بدنام — چھت سے آنکھیں لگی رہی ہیں مدام
بجلی بیمار ہے دعا کریئے — موم بتی میں کب تلک پڑھیے
جا نہیں بیٹھنے کی روم کے بیچ — اپنی کرسی کو روم بیچ نہ کھینچ
اس میں جو ہے فرنٹ کا ایواں — وہی اس تنگِ خلق کا ہے مکاں
نوٹس آتے ہیں اس میں شام و پگاہ — سوئے چلمن ہمیشہ ہے گی نگاہ
لے کوئی اشتہار فلم بھرے — کبھو چلمن سے ڈاک آن گرے
کوئی بستر کہیں پہ ابھا ہے — میلے کپڑوں کا ڈھیر اکٹھا ہے
ہے جلے سگرٹوں کا جواک ڈھیر — بنتا جاتا ہے ہولے ہولے منڈیر
الگنی کپڑوں سے الگ بے حال — ٹائی کا بوجھ بھی سکے نہ سنبھال
کب تک آوے گا دھوبی اب کے بار — الگنی تھرتھراوے زار و نزار
اچھے ہوں گے کباڑیے کے گھر — آپ اپنی مثال ہے یہ کھنڈر

جیسا کہ عرض کیا گیا اس طرح کی پیروڈیوں میں کسی فن پارے کی ظاہری ساخت اور اس کے موڈ کی شعوری نقل کرتے ہوئے مواد کے انتخاب میں پیروڈی کار آزاد ہوتا ہے۔ اگر گرد و پیش کی زندگی سے اس کو دلچسپی اور گہری ہمدردی ہے تو وہ اپنے تجربے اور مشاہدے کی رنگ آمیزی سے پیروڈی میں ایسی قوت حسن اور تاثیر پیدا کر دیتا ہے کہ وہ پیروڈی کے ساتھ ساتھ ایک مزاحیہ طنزیہ نظم بن جاتی ہے۔

اقبال نے اپنے فلسفیانہ افکار کے اظہار کے لیے اپنی شاعری میں جن خاص اصطلاحات اور علائم سے کام لیا ہے کہیں کہیں ان کی تکرار اور کثرت استعمال قاری کے ذہن میں تکدر پیدا کر دیتا ہے۔ شوکت تھانوی نے 'ضرب کلیم' کی ایک نظم "مومن" کی پیروڈی میں اقبال کی اس کمزوری سے فائدہ اُٹھایا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

مومن دنیا میں

کمزور مقابل ہو تو فولاد ہے مومن
انگریز ہو سرکار تو اولاد ہے مومن
قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت
اس قسم کی ہر قید سے آزاد ہے مومن
ہو جنگ کا میدان تو اک طفلِ دبستاں
کالج میں اگر ہے تو پریزاد ہے مومن

مومن جنت میں

شکوہ ہے فرشتوں کو کم آمیز ہے مومن
حوروں کو شکایت کہ بہت تیز ہے مومن

یہ ایک مکمل اور کامیاب پیروڈی ہے۔ اقبال کی نظم کے فنی اور فکری مزاج سے پوری وفاداری کرتے ہوئے پیروڈی میں ایک دل کش مزاحیہ صورت حال پیدا کی گئی ہے۔ یہاں قاری اقبال کے اُکتا دینے والے فنی اور فکری اسلوب سے اچانک رہائی پاتا ہے تو اپنے اندر حظ و انبساط کی

ایک لہر سی محسوس کرتا ہے۔ اقبال نے جنّت میں مومن کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ یہ ہے۔

کہتے ہیں فرشتے کہ دلآویز ہے مومن
حوروں کو شکایت ہے کم آمیز ہے مومن

ظاہر ہے کہ جنت میں مومن کی اقامت کے بارے میں اقبال کی تصویر اگر بے حد تصور پرستانہ ہے تو اس کے برعکس شوکت تھانوی کی تصویر انتہائی حقیقت پسندانہ۔ یعنی صرف فنی اسلوب ہی نہیں معنی اور مواد کو بھی مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ اسی لیے اس میں سماجی طنز کے لطیف اشارے بھی موجود ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ اگر پیروڈی میں کسی اسلوب یا فن پارہ کا صرف مضحکہ اُڑایا جاتا ہے اور پیروڈی کار اس میں اپنے تجربات اور اپنے شعور حیات کا رنگ بھرنے سے قاصر رہتا ہے تو اس کا تخلیقی معیار پست ہوگا اور بقول سید احتشام حسین صاحب وہ محض وقتی تفریح و تفنن کی چیز ہوگی۔ لیکن اگر کوئی باصلاحیت فنکار کسی اسلوب یا فن پارے کی بیزارکن یکرنگی یا اس کی کمزوریوں کو طشت از بام کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیت اور سماجی بصیرت کو بھی بروئے کار لاتا ہے تو اس کی پیروڈی کو بھی ایک تخلیق کا مرتبہ حاصل ہوگا۔

مکاتیبِ غالب میں طنز و ظرافت

ہنسنا ہنسانا انسانی سرشت کا ایک حصہ ہے۔ یوں تو اس کا استعمال ہر انسان اپنی حیثیت اور حوصلے، ظرف اور ذوق کے مطابق کرتا آیا ہے اور کرتا ہے لیکن ایسے باکمال اور برگزیدہ افراد شاذ و نادر پیدا ہوتے ہیں جو محسوس طور پر اسے اپنا حق جتاتے اور غیر محسوس یا بے اختیارانہ طور پر اس کا استعمال اس طرح کرتے ہیں جیسے یہ ان کے نزدیک ایک مقدس انسانی فریضہ ہے۔ ہنسی تضحیک یا ظرافت جب اس معیار و مرتبہ کی شخصیت کا کرشمہ ہوتی ہے تو وہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔ غالب کی ظرافت اسی شائستگی، سلامتی اور بے اختیاری کی آئینہ دار ہے۔

زندگی کے "علی" اور "ادنیٰ" مظاہر پر ہنسنے کا حق غالب کو یونہی نہیں ملا۔ ان کی حیات اس بات کی شاہد ہے کہ اس کے حصول میں وہ بڑی آزمائشوں سے گزرے ہیں۔ اس کمال کی تہذیب اور فنی اظہار کے لیے جس خوش ذوقی، ذہانت اور بیداری

کی ضرورت ہوتی ہے بیشک وہ کچھ تو انھیں قدرت سے ودیعت ہوئی تھی لیکن اس کا بڑا حصہ یقیناً ان کے ماحول، ان کے اپنے اکتساب اور نوبہ نو تجربات کی دین تھا۔ اعلیٰ ظرافت اس کا اظہار خواہ کسی اسلوب میں ہو، محرم حسن اور رمز آشنائے حقیقت ہی کا حصہ ہوتی ہے لیکن حسن وحقیقت کا محرم تو وہی ہوگا جو حالات کی کج رفتاری اور زندگی کی کوتاہیوں اور کمزوریوں پر نظر رکھتا ہو اور جس کی رچی ہوئی قوت تمیز خیر وشر کے نازک سے نازک فرق کو دیکھ لیتی ہو۔ بدی اور بدنمائی کے اسی ادراک اور حسن و حقیقت کے اس عرفان ہی نے غالبؔ کو ہنسنے کا حق اور حوصلہ بخشا تھا۔ خوش اطواری، ذہنی بیداری اور روشِ عام سے بیزاری ان کی شخصیت کے عناصر ترکیبی تھے۔ ان کی عقابی نظر واقعات، افراد اور اشیاء کی تہ تک پہنچ جاتی تھی۔ بقول مہر ان کا اسلوب فکر ونظر عام لوگوں سے الگ تھا۔ وہ ہر شے کی افادی حیثیت کا مستقلاً اندازہ کرتے تھے۔ بعد میں اس پر اچھائی یا بُرائی کا حکم لگاتے تھے۔ زندگی کے اس شعور کی آمیزش نے اُن کی ظرافت کو شائستہ، جاندار اور تابناک بنا دیا۔

یوں تو مرزا غالب کی خوش طبعی اور شوخی وظرافت، ان کی اُردو اور فارسی شاعری میں بھی موجِ تہ نشیں کی طرح ابھرتی اور رقص کرتی ہے لیکن ان کی شخصیت کا یہ جوہر ان کے خطوط میں نسبتہً زیادہ وضاحت، سادگی اور بے ساختگی سے نمایاں ہوا ہے بقول مولانا حالیؔ وہ چیز جس نے ان کے مکاتبات کو ناول اور ڈرامہ کی طرح دلچسپ بنادیا شوخیٔ تحریر ہے۔

حالیؔ نے غالبؔ کی شخصیت کے اس وصف کو ایک لطیف اور موزوں تشبیہ کے ذریعے واضح کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"مرزا کی طبیعت میں شوخی ایسی بھری ہوئی تھی جیسے ستار کے تار میں سُر بھرے ہوتے ہیں اور قوتِ متخیلہ جو شاعری اور ظرافت کی خلاق ہے اس کو مرزا کے دماغ کے ساتھ وہی نسبت تھی جو قوتِ پرواز کو طائر کے ساتھ"

یہاں حالی نے غالب کی شوخیٔ طبع اور قوتِ متخیلہ پر یکساں زور دیا ہے۔ بیشک یہ اوصاف غالب کی شخصیت تخلیقی ذہن اور ظرافت کی جان ہیں لیکن ان کا سرچشمہ زندگی سے گہری دلچسپی، تجربات کی نیرنگی اور مشاہدے کی وسعت ہے۔ غالب کی ظرافت میں اکثر طنز کا پہلو بھی ہوتا ہے جو ان کی ظرافت کو بامعنی اور اس کے اثر کو دیرپا بناتا ہے۔ لیکن ان کے طنز میں تلخی یا زہرناکی کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ ان کی شگفتہ تحریروں میں ہجو، تنقیص، لعن طعن یا مسخرگی اور ٹھٹھول جیسے الفاظ کے معنی ڈھونڈنا لاحاصل ہوگا۔ تاہم ایسا نہیں کہ ان کی تضحیک یا طنز کا کوئی ہدف نہ ہو۔ اپنی ذات، گرد و پیش کے حالات، افراد اور ادارے، اخلاق اور تہذیب قیامت اور جنت۔ غرض کہ زندگی کے آثار و علائم میں شاید ہی کچھ بچا ہو جس کی ستم ظریفی یا بوالعجبی یا ناہمواری پر ان کی نظر نہ گئی ہو۔ لیکن یہ ان کے قلب کی پاکیزگی اور گہری انسان دوستی تھی جس نے ان کے تاثرات میں جھنجھلاہٹ، تلخی اور تحقیر کا انداز پیدا نہ ہونے دیا۔

کہا جاتا ہے کہ اعلیٰ ظرافت کا خالق وہی ہو سکتا ہے جو خود اپنی ذات و صفات پر ہنسنے کا حوصلہ اور سلیقہ رکھتا ہو۔ غالب نے خود اپنے قول کے مطابق اکثر اپنے آپ کو تماشائی کی نظر سے دیکھا ہے اور اپنی ہیئت کذائی پر بھی جی کھول کر ہنسے ہیں۔

یہاں تک کہ اپنے جسم کے رستے ہوئے پھوڑوں کے بیان میں بھی انھوں نے اپنی طبعی شوخی کو ہاتھ سے نہ دیا۔ اور پھوڑوں کی کثرت سے انھیں اپنا جسم "سیرِ چراغاں" نظر آنے لگا۔ ایک خط میں منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں :

"اصل حقیقت یہ ہے کہ میرا اور آپ کا لہو ملتا ہے۔ جب وہاں احتراق کی شدتیں ہیں تو یہاں اس کا ظہور کیونکر نہ ہو۔ ایک مدت سے میرا پاؤں پھل رہا ہے۔ چھوٹے دانے بطریقِ دائرہ کفِ پا کے محیط تھے، ناگاہ جیسے ایک قوم میں سے ایک شخص امیر ہو جائے ایک دانہ ان دانوں میں سے بڑھ گیا اور پھوڑا ہو گیا عید کے دن بادشاہ کے ساتھ عیدگاہ نہ جا سکا .... وہ پھوڑا پکا اور پھوٹا ..... دو انگل زخم پڑ گیا۔"

اپنے زخموں اور اذیتوں پر اس طرح مسکرانا اور دوسروں کو ہنسانا بڑے ہی اعلیٰ ظرف کی بات ہے ع

شرطِ اوّل قدم انست کہ مجنوں باشی

غالب کی تمام زندگی حالات کے جبر اور زمانہ کی بے رحم سازشوں کا شکار رہی۔ ان کی زندگی کا المیہ ایک عہد اور ایک نظام کا المیہ ہے۔ اس انتہائے جبر کا اظہار غالب نے ایک خط میں جس لطیف پیرایہ میں کیا ہے۔ وہ ان کی "شوخیٔ طبع" کا شاہکار ہے۔ لکھتے ہیں :

"سنو ! عالم دو ہیں۔ ایک عالمِ ارواح اور ایک عالمِ آب و گل ...
... ہر چند قاعدۂ عام یہ ہے کہ عالمِ آب و گل کے مجرم عالمِ ارواح

میں سزا پاتے ہیں۔ لیکن اسی طرح عالم ارواح کے گناہ گاروں کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ ۸ رجب ۱۲۱۲ھ کو مجھ کو روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ ۱۳ برس حوالات میں رہا۔ ۷ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ اور ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا برسوں کے بعد میں جیل خانہ میں سے بھاگا۔ تین برس بلاد شرقیہ میں پھرتا رہا۔ پایانِ کار مجھے کلکتہ سے پکڑ لائے اور پھر اسی مجلس میں بٹھا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے۔ دو ہتھکڑیاں اور بڑھا دیں۔ پاؤں بیڑیوں سے فگار، ہاتھ ہتھکڑیوں سے زخم دار ... حکم رہائی دیکھئے کب صادر ہو۔"

ایک تمثیل کے انداز میں بظاہر اپنی ہی تضحیک ہے۔ لیکن اہل نظر جانتے ہیں کہ یہ قدرت کی ستم ظریفی، حالات کی کج روی اور زمانے کی قدر ناشناسی پر طنز ہے اور بھرپور طنز۔

عزیز و اقارب کی موت ایک دل شکن حادثہ ہوتی ہے۔ ایک دردمند دل رکھنے والے انسان کے لیے اس غم کی تاب لانا مشکل ہوتا ہے۔ غالب بھی ابنائے روزگار کی طرح ایسے حوادث سے دوچار ہوئے۔ اپنے عزیزوں اور دوستوں سے دائمی جدائی پر ان کا دل بھی اکثر خون کے آنسو رویا۔ مگر دوسروں پر اپنے دلی رنج اور افسردگی کا اظہار کرتے ہوئے انھوں نے ہمیشہ ایسا لطیف پیرایہ اختیار کیا جو پڑھنے

والے کے دل میں اس واقعہ کی تلخی اور اذیت کا نقش گہرا نہ ہونے دے۔ ایک خط میں اپنی پھوپھی کی وفات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"میں بھی تمھارا ہمدرد ہو گیا منگل کے دن ۔ ۔ ۔ ۔ شام کے وقت میری وہ پھوپھی کہ میں نے بچپن سے آج تک اس کو ماں سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بیٹا سمجھتی تھی، مر گئی۔ آپ کو معلوم ہے پرسوں میرے گویا نو آدمی مرے۔ تین پھوپھیاں اور تین چچا۔ ایک باپ، ایک دادی اور ایک دادا۔ یعنی اس مرحومہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی زندہ ہیں اور ان کے نہ ہونے سے میں نے جانا یہ نو آدمی آج ایک بار مر گئے۔"

اسی طرح اپنے احباب کے اعزا کی وفات پر غالب نے جو تعزیتی کلمات لکھے ہیں، ان کا انداز بھی اچھوتا اور نرالا ہے۔ ان میں ہمدردی بھی ہے اور غمخواری بھی۔ پند و نصیحت بھی اور طنز و ظرافت بھی۔ اور یہ سب اوصاف اس خوش آہنگی اور برجستگی سے الفاظ کے قالب میں ڈھل گئے ہیں کہ اسے صرف صناعی کا نام دیا جا سکتا ہے۔

ایک عزیز دوست کو اس کی "محبوبہ" کی وفات پر لکھتے ہیں :

"سنو صاحب! شعرا میں فردوسی اور فقیروں میں بصری اور عشاق میں مجنوں یہ تین آدمی تین فن میں سر دفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی ہو جائے۔ فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے۔ عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی۔ تمھاری محبوبہ بھی تمھارے سامنے مری۔ بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلیٰ

اپنے گھر میں مری اور تمھاری محبوبہ تمھارے گھر میں۔"

ایک دوسرے خط میں اسی دوست کو لکھتے ہیں:

"..... کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی کہاں کی مرثیہ خوانی۔ آزادی کا شکر بجالاؤ۔ غم نہ کھاؤ..... میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی اور ایک قصر ملا، ایک حور ملی، اقامت جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے، ہے ہے وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ وہی زمرّدیں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ۔ چشم بد دور۔ وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ، کہیں اور دل لگاؤ۔"

یہ عبارت صرف شوخیٔ بیان کا نمونہ نہیں۔ اس کی تہہ میں کچھ حقائق بھی ہیں۔ انسان طبعاً تنوع پسند ہے۔ روح کی آسودگی اور ذہن کی بالیدگی کے لیے وہ زندگی اور قدرت کی رعنائیوں کو ہر روپ اور رنگ میں دیکھنا اور اُن سے شاد کام ہونا چاہتا ہے۔ لیکن روایتی اخلاق اور خود ساختہ آداب کا جبر اس کی تکمیل میں مانع ہوتا ہے۔ یہیں سے غالب کا ذہن مذہب، مغفرت اور بہشت کے اس مروجہ تصوّر کی طرف مڑ جاتا ہے جو روحانیت کے نام پر مادّیت، کام و دہن کی لذت اور حرص و ہوس کی تبلیغ اور تحریک کا ذریعہ رہا ہے۔ طنز و ظرافت کا یہ بلیغ انداز صرف غالب کا حصہ تھا۔ لیکن اس سے لطف اندوز ہونے کا حوصلہ وہی حضرات کر سکتے ہیں جو ایک ترتیب یافتہ ذوق اور ظرف کے مالک ہوں۔

غالب کی زندگی انسان دوستی، دردمندی، جرأت اور بےباکی کا ایسا صحیفہ ہے

جسے ہر شخص پڑھ سکتا ہے۔ ظاہر داری اور ریا کاری ان کے مسلک میں سب سے بڑا گناہ تھی، انھیں رسوائی، خواری اور خود آزاری گوارا تھی لیکن یہ گوارا نہ تھا کہ اپنی شخصیت کو دنیا کے سامنے اس صورت میں پیش کریں جو فی الاصل نہیں ہے اور نہ ہو سکتی ہے۔ اس لیے اپنی کوتاہیوں اور کمزوریوں کا اعتراف بھی انھوں نے بڑے اعتماد سے کیا ہے۔ یہ خود آگہی اور خود اعتمادی اکثر ان کے خیال کی رعنائی اور بیان کی شوخی سے ایک نقشِ جمیل بن جاتی ہے۔

رمضان کے مہینے میں ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

"دھوپ بہت تیز ہے۔ روزہ رکھتا ہوں مگر روزے کو بہلاتا رہتا ہوں کبھی پانی پی لیا۔ کبھی حقہ پی لیا۔ کبھی کوئی روٹی کا ٹکڑا بھی کھا لیا۔ یہاں کے لوگ عجیب فہم رکھتے ہیں۔ میں تو روزہ بہلاتا ہوں اور یہ صاحب فرماتے ہیں کہ تو روزہ نہیں رکھتا۔ یہ نہیں سمجھتے کہ روزہ رکھنا اور چیز ہے اور روزہ بہلانا اور بات ہے۔"

پنشن بند ہو جانے پر عرصۂ دراز تک غالبؔ کو بڑی دقتوں اور صعوبتوں کا سامنا رہا۔ گذر بسر مشکل سے ہوتی تھی۔ اس دوران احباب اکثر استفسار کرتے تھے۔ میر مہدی کے ایسے ہی کسی سوال کے جواب میں لکھتے ہیں:

"میاں بے رزق جینے کا ڈھب مجھ کو آ گیا ہے۔ اس طرف سے خاطر جمع رکھنا۔ رمضان کا مہینہ روزے کھا کھا کر کاٹا۔ آگے خدا رزاق ہے۔ کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے۔"

یہاں ان کی شدت احساس نے جس لطیف اور تیکھے طنز کی صورت اختیار

کرلی ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

۱۸۵۷ء کے ہنگامۂ کشت وخون اور تباہی و تاراجی نے غالب کو شدت سے متاثر کیا تھا۔ بقول غلام رسول مہر "ان کے اُردو مکاتیب کے دامن کا ہر گوشہ ان سختیوں اور شدتوں پہ آنسوؤں سے تر نظر آتا ہے جو انگریزوں نے ہندوستان پر اور باغی ہندوستانیوں نے انگریزوں، خصوصاً ان کی معصوم بیگمات اور بچوں پر روا رکھی تھیں۔" یہ نوحے غالب کی امن پسندی اور انسان دوستی کا شفاف آئینہ ہیں۔ وہ دلی میں قلزمِ خوں کے شناور رہے۔ لیکن اس عالم میں بھی ان کے ذہن کی تیزی اور شوخی اشخاص اور واقعات کا مضحکہ اُڑانے سے باز نہ آئی۔ میر مہدی مجروح کی آنکھیں دُکھنے آئی ہیں۔ انھیں خط لکھتے وقت اس کی ظریفانہ توجیہ اس طرح کرتے ہیں:

> "چشمِ بیمار ایسی چیز ہے جس کی کوئی شکایت کرے؟ ...... تمھاری آنکھوں کے غبار کی وجہ یہ ہے کہ جو مکان دلی میں ڈھائے گئے اور جہاں جہاں سڑکیں نکلیں جتنی گرد اڑی اس کو آپ نے ازراہِ محبت اپنی آنکھوں میں جگہ دی۔"

اس لطیف توجیہہ سے ایک طرف تو دلی سے غالب کی محبت اور اس کی تباہی پر ان کے ملال کا اظہار ہوتا ہے اور دوسری طرف اس میں ان حضرات پہ ایک طنز کا پہلو بھی پنہاں ہے جنھوں نے قدیم دلی کی تاراجی کے غم کو زندگی کا آزار بنا لیا تھا۔ اس لیے کہ غالب کے بیدار شعور نے اس خرابی میں تعمیر کی ایک صورت بھی دیکھی تھی۔ برطانوی اقتدار کے تحت حسنِ تعمیر اور توسیع و ترقی کے جو نئے امکانات سامنے آ رہے تھے۔ وہ کھلے دل سے ان کا استقبال کر رہے تھے۔ بے شک غالب نے اپنی ذاتی اغراض کے لیے

انگریز حاکموں کی مدح میں قصیدے کہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انھیں اس اجنبی قوم کی خواجگی اور حاکمیت کے جبر و استبداد کا احساس نہیں تھا۔ اس کا اظہار اُس دار و گیر کے زمانے میں ظاہر ہے کہ وہ کھل کر نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن طنز و ظرافت کے پیرایہ میں کہیں کہیں ان کا ذہن اور اندازِ نظر جھلک اُٹھا ہے۔ ایک خط میں مرزا علاء الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں :

"سنتے ہیں کہ نومبر میں مہاراجہ الور کو اختیار ملے گا مگر وہ اختیار ایسا ہوگا جیسا کہ خدا نے خلق کو دیا ہے۔ سب کچھ اپنے قبضۂ قدرت میں رکھا — آدمی کو بدنام کیا۔"

۱۸۵۷ء کا ہنگامہ فرو ہونے کے بعد بے گناہ ہندوستانیوں پر جو مظالم ڈھائے گئے۔ غالب نے کہیں تشبیہوں اور کنایوں میں اور کہیں لطیفوں کے پیرایہ میں ان کی طرف اشارہ کیا ہے۔ مثلاً دلی میں ایک حافظ محمد بخش تھے جو حافظ ممّوں بھی کہلاتے تھے۔ قید سے رہائی پانے اور بے گناہ ثابت ہونے کے بعد انھوں نے اپنی جائداد کی واگذاری کے لیے درخواست دی۔ غالب لکھتے ہیں :

"حاکم نے پوچھا " حافظ محمد بخش کون؟" عرض کیا کہ " میں" پھر پوچھا کہ " حافظ ممّوں کون؟" عرض کیا کہ " میں" اصل نام میرا محمد بخش ہے۔ ممّوں ممّوں مشہور ہوں۔" فرمایا " یہ کچھ بات نہیں۔ حافظ محمد بخش بھی تم اور حافظ ممّوں بھی تم۔ سارا جہان بھی تم، جو دنیا میں ہے وہ بھی تم۔ ہم مکان کس کو دیں؟" مثل داخل دفتر ہوئی۔ میاں ممّوں اپنے گھر چلے آئے۔"

یہ ایک واقعہ کا ڈرامائی لیکن سیدھا سادہ بیان ہے لیکن اس کی تاثیر یہ ہے کہ

قاری یا سامع زیر لب مسکرائے بغیر نہیں رہتا۔ اس کا دل فرحت اور مسرت کی خوشگوار کیفیت سے معمور ہو جاتا ہے۔ لیکن اس واقعہ کے پس پردہ انگریز حاکموں کی منصفی پر جو طنز ہے وہ بھی اپنا کام کرتا رہتا ہے اور غیر محسوس طور پر قاری کے ذہن میں جیسے ایک تاریخی حقیقت کی تہیں کھلنے لگتی ہیں۔

غالب کی ظرافت، الفاظ کی بازی گری یا رعایتِ لفظی نہیں بلکہ زندگی کی بصیرت ہے۔ ان کا مقصد ہنسانا یا محظوظ کرنا نہیں بلکہ کچھ کہنا، بتانا اور سمجھانا بھی ہوتا ہے۔ ظرافت ان کے اندازِ بیان میں نہیں۔ اندازِ فکر و نظر میں ہوتی ہے۔ وہ اس لیے نہیں سوچتے تھے کہ انھیں کچھ کہنا یا لکھنا تھا۔ بلکہ اس لیے کہتے اور لکھتے تھے کہ انھوں نے جو کچھ دیکھا، سوچا اور سمجھا تھا وہ اس قابل تھا کہ اسے دوسروں تک پہنچایا جائے۔ وہ زندگی کے عام واقعات اور عام یا ادنیٰ انسانوں کی حرکات کا مطالعہ بھی بڑے انہماک اور دلچسپی سے کرتے تھے۔ فرد کی ذات سے یہ دلچسپی اور اس کی اہمیت کا احساس جو ناول نگاری کا محرک اور موضوع ہوتا ہے۔ اُردو میں سب سے پہلے غالب کی تحریروں میں ہی نظر آتا ہے۔ مثلاً ایک خط میں بی وفادار کا خاکہ اس طرح کھینچتے ہیں :

"بی وفادار باہر نکلتی ہیں۔ سودا تو کیا لائیں گی مگر خلیق اور ملنسار ہیں۔ رستے چلتوں سے باتیں کرتی پھرتی ہیں۔ جب وہ محل سے نکلیں گی ممکن نہیں کہ اطراف نہر کی سیر نہ کریں، ممکن نہیں کہ دروازے کے سپاہیوں سے باتیں نہ کریں۔ ممکن نہیں کہ پھول نہ توڑیں اور بی بی کو جا کر نہ دکھائیں اور نہ کہیں کہ یہ پھول تمھارے چچا کے بیٹے کی کاٹی کے ہیں۔ یعنی تمھارے چچا کے بیٹے کی کیاری کے ہیں۔"

یہ ایک زندہ کردار کی حرکات کا حقیقت پسندانہ مطالعہ ہے۔ یہاں نہ تخئیل کی ندرت ہے اور نہ شوخ نگاری۔ لیکن اس کے باوصف اس خاکہ میں غالبؔ نے اپنے مشاہدے کی طرفگی اور نیرنگی سے کچھ ایسے رنگ بھر دیئے ہیں جو قاری کے دل کو سرورِ انبساط سے بھر دیتے ہیں۔

اس بحث کو مختصر کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالبؔ کے مزاج کی شوخی اور ظرافت وہ نہیں جو حقائق کو نظر انداز کرنے یا انھیں بگاڑ کر پیش کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ مزاح ان کا مزاج اور یہ طنز ان کا خمیر ہے۔ وہ حقائق کے عرفان سے شوخی پیدا کرتے ہیں۔ ان کے ہونٹوں پر وہ مسکراہٹ ہے جسے ہم آنسوؤں کا عطر کہہ سکتے ہیں اور جو انتہائے غم پر آجانے سے پیدا ہوتی ہے۔ خوشی میں ہنسنا اور غم میں رونا انسان کی جبلت ہے اور یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں۔ روز کا معمول ہے لیکن مصیبت میں مسکرانا اور قلقل مینا کے پردے میں رونے کا عرفان کر لینا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ یہ بات غالبؔ ہی کے حصے میں آئی ہے۔

فراق کی تنقید

تنقید خواہ کسی معیار و مرتبہ کی ہو فن یا فنکار کی ہی نہیں خود نقاد کی شخصیت اور شعور کی پرکھ بھی ہوتی ہے۔ نقاد شعر و ادب کی وسیع و عمیق دنیا میں سے کچھ خاص اصناف اسالیب یا مسائل کا انتخاب کرتا ہے اور پھر ان کو سمجھنے اور سمجھانے میں کچھ پہلوؤں پر زور دیتا ہے اور کچھ کو نظر انداز کرتا ہے۔ اگر شعر و ادب زندگی کی نیرنگی، گہرائی اور پہنائی کی تصویر و تفسیر ہے تو شعر و ادب کے واسطے سے نقاد کا تعلق بھی زندگی سے ویسا ہی زندہ اور متحرک ہوتا ہے جیسا کہ خود فنکار کا۔ شعر و ادب کا مطالعہ اس زندگی کی بازیافت ہوتا ہے جو اس میں روح بن کر دوڑتی ہے۔ اس طرح کسی بھی عہد کے شعر و ادب کو پرکھنے میں نقاد اُس زندگی اور ذہنی فضا کو بھی پرکھتا ہے جو شعر و ادب کا محرک اور موضوع ہوتے ہیں۔ لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ فن و ادب میں زندگی اور ذہن کے حقائق کی تفسیر و ترجمانی اکثر بڑے نازک اور لطیف حسی کوائف کے وسیلے سے ہوتی ہے

یہ جذبہ و احساس کی تخلیقی معجز نمائی کا کھیل ہے۔ اس لیے حقیقی نقاد اسی وقت اپنے فرائض سے عہدہ برآ ہوتا یا ہو سکتا ہے جب وہ نہ صرف شعور کی سطح پر بلکہ جذبہ و احساس کی سطح پر فن پاروں کی تہ در تہ زندہ کیفیات کو اپنے معنوی وجود کا حصہ بنا لے۔

یہی وجہ ہے کہ فن و ادب کا نقاد امکانی سعی کے باوجود قطعی معروضیت کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ اس کی تنقید میں کچھ پہلو بہر حال ترجیحی ہوں گے جن کو وہ شعر و ادب کے مطالعے میں بعض داخلی یا خارجی محرکات کے زیر اثر اولیت یا اہمیت کا مستحق سمجھتا ہے اور کچھ پہلو ایسے ہوں گے جن کو وہ یکسر یا جزوی طور پر نظر انداز کر دے گا لیکن جو دوسرے ناقد کے یہاں زیادہ قابل اعتنا ہوں گے۔ اس لیے ادب میں تاثراتی علمی نفسیاتی یا مارکسی تنقید کی اصطلاحیں صرف بعض رجحانات کی طرف اشارہ کرتی ہیں ان سے کسی ناقد کے انفرادی اور مجموعی کارنامہ کو سمجھنے میں کم ہی مدد ملتی ہے۔

فراق کی تنقید تاثراتی یا جمالیاتی اسی معنی میں ہے جس معنیٰ میں ان کی شاعری کو تاثراتی یا جمالیاتی کہا جائے لیکن اگر اُن کی شاعری کے پیچھے کوئی خود آگاہ شخصیت اور حیاتِ کائنات کے گوناگوں مظاہر سے اس کے رشتوں کا شعور کارفرما نظر آتا ہے تو یقیناً یہی شخصیت اور یہی شعور ان کی تنقیدی نگارشات میں بھی جھلک اٹھتا ہے۔ دونوں ان کی شخصیت اور اسلوب فکر کے اظہار کا ذریعہ ہیں اور ان دونوں ذرائع سے انھوں نے اپنی شخصیت کی تہذیب و تکمیل کے مراحل طے کیے ہیں۔

دراصل ہر اچھا شاعر تخلیقی شعور کے ساتھ ساتھ ایک رچا ہوا تنقیدی شعور بھی رکھتا ہے جو نہ صرف اس کے وسیع مطالعے بلکہ اس کے عہد کے تہذیبی سرمایے، سماجی عوامل فکری تحریکات اور طبقاتی روابط کے گوناگوں اثرات سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ میر

شیفتہ اور مصحفی کے تذکرے، آزاد کی "آب حیات" اور حالی کا "مقدمہ" اسی تنقیدی شعور کی واضح مثالیں ہیں۔ ناکام یا کمتر درجہ کا فنکار ممکن ہے ناقد بن کر فن تنقید کی کچھ خدمت کر سکے لیکن وہ تخلیقی ہنر کی تہ در تہ نزاکتوں اور لطافتوں میں ڈوب کر اس کاروانِ شوق و مستی کے مراحل و معارف کی تفسیر کا حق ادا کر سکے گا۔ اس میں شک ہے۔ انگریزی تنقید کے سرمایے میں کولرج ورڈس ورتھ آسکر وائلڈ میتھو آرنلڈ اور ایلیٹ جیسے بلند پایہ فنکاروں نے جو وقیع اضافہ کیا ہے وہ محتاج بیان نہیں۔ حالی کے بعد اُردو میں فراق کے علاوہ کوئی ایسا ناقد پیدا نہیں ہوا جو ایک ممتاز اور قد آور شاعر بھی ہو۔ یوں تو آثر لکھنوی، نیاز (مرحوم) اور مجنوں گورکھپوری بھی بنیادی طور پر تخلیقی فنکار ہیں یا رہے ہیں۔ اور اُردو تنقید کے سرمایے میں بھی ان کا حصہ ہے۔ لیکن جہاں تک غزل اور غنائی شاعری کے جمالیاتی معارف کا تعلق ہے۔ فراق کا مذاق و مطالعہ ان سے زیادہ عمیق و بسیط اور لطیف ہے اور اس کا سبب یہی ہے کہ ان کے مسلسل تخلیقی انہماک نے ان کی تنقیدی بصیرت کو سنوارا اور نکھارا ہے۔ اسی طرح ان کا تنقیدی شعور بھی ان کے تخلیقی عمل کو روشنی دیتا رہا ہے۔

یہاں میں نے ان چاروں ناقدوں کا ذکر اس لیے کیا کہ کم و بیش ایک ہی زمانے میں انھوں نے غزل کے مختلف انداز و اسالیب اور فنی رموز کا مطالعہ جس ہمدردی، لگن اور ژرف نگاہی سے کیا ہے اس کی اہمیت کا اندازہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب غزل کے انحطاطی دور اور اس فضا کو پیش نظر رکھا جائے جس میں وہ عام بے اعتنائی اور نو بہ نو الزامات کا شکار تھی۔ قومی اور سیاسی شاعری کی بلند آہنگی نے اس کی نرم و لطیف آواز کو کچل دیا تھا۔ داغ اور امیر اور ان کے متبعین کی مقبولیت صرف درباروں یا پرانا مذاق رکھنے والے سامعین تک محدود تھی۔ مغرب کے اثر سے ہیئت کے نت نئے تجربات اس نئے

تعلیم یافتہ طبقے کو رجھا رہے تھے۔ جو غزل اور اس کی تہذیبی معنویت سے بیگانہ ہوتا جا رہا تھا نئے ناقد شعر و ادب کے فنّی اور جمالیاتی پہلوؤں سے کہیں زیادہ دوسرے پہلوؤں پر زور دے رہے تھے۔ ان حالات میں فراؔق نے نیاؔز، اثرؔ اور مجنوں کی طرح لیکن ان سے آگے بڑھ کر غزل کے نمایندہ اسالیب فن کو دریافت کر کے نہ صرف یہ کہ اپنے تخلیقی شعور کی تربیت کی بلکہ اردو شاعری کی ناقابل فراموش خدمت انجام دی۔ شاید اسی مقصد کے پیش نظر فراؔق نے ان غزل گو شعرا کے بارے میں سرسری اور مختصر لکھا ہے جو اس زمانے میں بھی مقبول تھے مثلاً غاؔلب، حسرؔت اور فاؔنی۔ اس کے برعکس انھوں نے مصحفؔی، ذوؔق اور حاؔلی جیسے شعرا کی غزل سرائی کے موضوع پر طویل اور مبسوط مضامین لکھے جن کے کلام کی بے رنگی اور بے کیفی عام طور پر مشہور تھی۔ مصحفؔی کی شاعرانہ عظمت کو جس طرح فراؔق نے دریافت کیا ہے وہ کسی دوسرے ناقد سے نہ ہو سکا۔ الغرض جدید اردو شاعری میں غزل کی روایت کے احیا اور سحرِ غزل کی بازیافت میں فراؔق کے مضامین کا بہت نمایاں حصہ رہا ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی اور کلیم الدین احمد نے فراؔق کے مضامین سے بعض اقتباسات پیش کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ وہ اصلاً تاثراتی نقاد ہیں۔ تاثراتی تنقید کا مقصد ان کیفیات کی باز آفرینی یا تفسیر ہے جو تخلیق کے لمحہ میں کسی شاعر پر طاری ہوتی ہیں۔ تاثراتی تنقید تجزیہ نہیں کرتی فیصلے نہیں دیتی صرف ان تاثرات کو پیش کرتی ہے جو تخلیق کے مطالعے سے نقاد کے ذہن پر طاری ہوتے ہیں۔ اس سے ایک منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ ایسی تنقید کے مطالعے سے قاری کو بھی تاثرات کے سوا کچھ نہیں ملتا یا نہیں مل سکتا۔ لیکن فراؔق کے انتقادات کے مطالعے سے قاری کو تاثرات کے علاوہ بھی بہت کچھ ہاتھ آتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فراؔق کی تنقید بالعموم ان کے اور شاعر کے باہمی تعلق کی روداد ہوتی ہے۔ اس کا نقطۂ آغاز

شاعر کے بارے میں ان کا ذاتی تاثر یا ردِ عمل ہوتا ہے لیکن اس کا نشو ونما تاثر یا ردِ عمل کے تجربے سے ہوتا ہے اور کچھ ہی دیر میں یہ تجزیہ اس شاعر کے عہد کی ساری تخلیقی بساط پر محیط ہو جاتا ہے اشاروں ہی اشاروں میں فراقؔ قاری کو شاعر زیرِ بحث کی ذہنی افتاد اور جمالیاتی مزاج کی حدوں تک پہنچا دیتے ہیں۔ اس کے فنی شعور اور رنگ سخن کی انفرادیت کو نمایاں کرنے کے لیے وہ دوسرے معاصرین اور اساتذہ سے اس کا تقابل کرتے ہیں۔ کبھی کبھی (مثلاً حالی اور فانیؔ والے مضامین میں) وہ شاعر کے گرد و پیش کے حالات اور نفسیاتی عوامل کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ وہ شاعر کے کلام میں تہذیب کے اعلیٰ اوصاف و عناصر، جذبے کی تہذیب و شائستگی اور فکر کی پاکیزگی و بلندی پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ کے تہذیبی مزاج اور ان کے تخلیقی استعمال پر بھی وہ لفظوں کے مسیحا کی طرح روشنی ڈالتے ہیں اور جہاں ضرورت ہوتی ہے پورے اعتماد اور جسارت سے رائے دینے سے بھی دریغ نہیں کرتے۔ اس طرح فراقؔ کے مضامین صرف تاثرات نہیں بصیرت بھی دیتے ہیں۔ ایسی بصیرت جس کی توقع اور تلاش ان ہی موضوعات پر لکھے ہوئے دوسرے ناقدین کے مضامین میں بے سود ہوگی۔ فراقؔ میکانکی طریقے سے کسی شاعر کے کلام پر کچھ خاص معیار و اصول نافذ نہیں کرتے۔ ان کی تنقید کے آداب فن اور فنکار کے اپنے مزاج اور ان کے بارے میں اُن کے ذاتی تاثرات کے اندر سے ابھرتے ہیں۔ تاہم فراقؔ کی تنقید کے آداب و اصول ذاتی اور داخلی ہو کر بھی ایک طرح کی تعمیمی اور خارجی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کے پیچھے اُردو، فارسی، انگریزی سنسکرت اور ہندی شاعری کی بہترین روایات اور ان کے بلند معیاروں کا تخلیقی احساس اور تنقیدی شعور جھلکتا ہے۔ پھر یہی نہیں وہ اپنے تخیل کی مدد سے مستقبل کے ان امکانات کو بھی دیکھ لیتے ہیں جو حال کی ذہنی اور تخلیقی سرگرمیوں میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ان کی تنقید ولیا

میں فنِ تخلیق کے اساسی حقائق اور مسائل کے بارے میں ایسے افکار اور ایسی نکتہ آفرینیاں بھی مل جاتی ہیں جو اُن کے برسوں کے غور و فکر کا نتیجہ معلوم ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں جو اُن کی تنقیدی بصیرت کے بعض اہم پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

" شاعری میں عظمت، عالمگیری اور پائداری کے لیے آفاقی وسعت ایک صفت ضرور ہے لیکن وہ سب کچھ نہیں ہے۔ کائنات ایک بیکراں خلا نہیں ہے.... وہ ایک ٹھوس بھرپور حقیقت ہے۔ جیتی جاگتی چلتی پھرتی دنیا ہے.... اس کا جدلیاتی تنوع اس کے بحرِ ذخار میں موج کا موج سے ٹکرانا پھر مل کر ایک لہر بن جانا اور اس طرح جوار بھاٹوں کا ایک لامتناہی سلسلہ، یہ ٹھاٹھیں مارتا جیون ساگر .... شاعر کے نغموں میں چھلکتا ہوا اور لہراتا ہوا نظر آنا چاہیے۔"
(اندازے)

"کائنات و حیات کی ترجمانی یا مصوری وہ شاعر بہت ناقص طور پر کرے گا جس میں فنکارانہ خوبیوں کے باوجود یک رنگی یا یک سرا پن ہو۔ بڑی شاعری میں شاعر کی آواز نہیں سنائی دیتی سنسار سنگیت سنائی دیتا ہے۔" (اندازے)

" سب سے بڑی شاعری وہ ہے جس میں ناقابلِ برداشت شدتِ احساس سکون کی شکل اختیار کر لے۔" (اندازے)

" شاعری کا اصل مقصد روح کی خوابیدہ طاقتوں کو بیدار کرنا ہے۔"
(اندازے)

"شاعری فلسفے سے زیادہ با اخلاق ہوتی ہے۔" (من آنم)

اس طرح کے بے شمار خیال انگیز اقوال فراق کی تحریروں میں بکھرے ہوئے ہیں۔ ان کی وجہ سے ان کے مضامین کی بے جا طوالت بھی گوارا ہو جاتی ہے، فراق کی تنقید چونکاتی ہے۔ بصیرت بھی دیتی ہے۔ غور و فکر پر بھی اکساتی ہے اور ایک عام قاری کو وہ بہت سی رائیں بدلنے اور نئے سرے سے مطالعہ کرنے پر بھی مائل کرتی ہے تاہم یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے وجدان اور ذوق کے سہارے کسی شاعر کے کلام کا انتخاب کر کے یا بعض پہلوؤں پر زور دے کر اس کی انفرادیت اور شاعرانہ شخصیت کو جتنا نمایاں کیا ہے اتنا ہی محدود بھی کر دیا ہے۔ شاعر کا فنی اور فکری کارنامہ ان کی تنقید میں اپنی کلی حیثیت میں نہیں ابھرتا۔ اس کا سبب یہی ہے کہ وہ مواد، موضوع اور محرکات شعری کے تحلیل و تجزیے سے کہیں زیادہ تاثرات کی تشریح اور اظہار و بیان کی نزاکتوں پر زور دیتے ہیں۔ اس طرح عملی تنقید میں وہ شعر و ادب کی مادی اور سماجی اہمیت کو تسلیم کرنے سے دامن بچاتے ہیں۔ وہ ان تاریخی اور سماجی حقائق کو نظر انداز کرتے یا انھیں ثانوی اہمیت دیتے ہیں جو کسی عہد کے شعر و ادب کے مزاج و معیار اور اقدار و کردار کی تشکیل میں اساسی اہمیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح وہ شاعری کی تنقید میں شاعر کی شخصیت اور سوانح سے بھی زیادہ مدد نہیں لیتے۔ وہ شعر و ادب کی تخلیق کے نفسیاتی عوامل کے بجائے اکثر محض خارجی فنی اوصاف کو دیکھتے ہیں اور اس سلسلے میں قدما کی روایات اور ان کا اپنا وجدان ہی کسوٹی ہوتا ہے۔

مجموعۂ مضامین 'انداز ے' کے علاوہ فراق کا مقالہ "اردو کی عشقیہ شاعری" اردو

تنقید میں ایک مستقل اور وقیع اضافہ ہے۔ یہ فراق کے فکری انہماک، اجتہاد اور جرأتِ گفتار کا سب سے اہم کارنامہ ہے۔ اس مقالے نے بلاشبہ اُردو کی عشقیہ شاعری کی تفہیم کے لیے نئے زاویے اور نئے گوشے سامنے رکھے۔ اس نے عشق کی جنسی، سماجی اور تہذیبی اہمیت کا احساس دیا۔ عشقیہ شاعری اور جنسی نفسیات کے بارے میں فراق کی آگہی اس مقالے میں سب سے زیادہ کھل کر سامنے آئی ہے۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم جنسی اور امرد پرستی کے بارے میں فراق کے بعض خیالات کو ہمارے ناقدوں نے کچھ زیادہ ہی اچھالا ہے اور بیجا اہمیت دی ہے۔ فراق نے اپنی بصیرت اور جسارت سے وہ بات کہی جسے بہت سے قدیم تذکرہ نگار بھی بڑی صفائی سے کہہ چکے تھے۔

بہر نوع ان مسائل میں فراق کے نقطۂ نظر سے اختلاف کے باوصف اُردو کا کوئی طالب علم اس مقالے کو پڑھے بغیر اُردو کی عشقیہ شاعری کے مطالعے کا حق ادا نہیں کر سکتا۔

اسی طرح 'من آنم' کے مکاتیب میں بھی فراق کی دانش ورانہ نکتہ رسی اُن کے رچے ہوئے تنقیدی شعور کی پختگی کا ثبوت ہے۔ جنسیت، روحانیت، اخلاق، مذہب، سماجی بصیرت اور سیاسی شعور کا فن اور تخلیقِ فن سے کیا تعلق ہے۔ ادبِ عالیہ کی تخلیق میں ان کی کیا اہمیت ہے۔ ان مسائل کے بارے میں فراق نے اپنے مکاتیب میں ایسے بلیغ اشارے کیے ہیں جو مستقل مضامین پر بھاری ہیں۔ یہاں ان کا اسلوبِ تحریر بھی شاعرانہ نہیں بلکہ ایک حد تک علمی اور حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ جب کہتے ہیں کہ 'علمی سیاسی اور اخلاقی محرکات کے بغیر اعلیٰ پایے کی عشقیہ شاعری ممکن نہیں'، یا 'بڑی عشقیہ شاعری کی نگاہ میں جہاں ایک طرف معشوق ہوتا ہے وہاں دوسری طرف قومی زندگی اور اس کے امکانات ہوتے ہیں'، یا 'ایک عظیم تہذیب میں عمل کی وسعتیں اور اس کے بے شمار پہلو مستقل عشقیہ جذبات کی

دین ہیں، تو ان کے یہ تاملات بصیرت میں اضافہ کرتے ہیں اور اس حقیقت کا احساس عام ہوتا ہے کہ شاعری خواہ وہ عشقیہ ہی کیوں نہ ہو کسی بھی دور میں روحِ عصر کو جذب کیے بغیر عظمت کے عناصر پا نہیں سکتی اور نہ پا سکتی ہے۔ لیکن جب وہ کہتے ہیں کہ 'تہذیب کا پورا کارنامہ اس جنسیت کی تخلیق ہے جو عشق کا مرتبہ حاصل کر چکی ہے' یا 'سماج جنسیات کی پیداوار ہے اور جنسیات سماج کی' تو خیال ہوتا ہے کہ ان کی توانا اور کشادہ انفرادی فکر کے سرکش دھارے میں کہیں کہیں کسی داخلی تحریک کے زیر اثر فرائڈ کا رنگ زیادہ گہرا اور شوخ ہو گیا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اس طرح تہذیب اور انسانی سماج کے ارتقا کے بارے میں ان کے اُن برگزیدہ خیالات کی تردید یا نفی ہوتی ہے جو وہ دوسرے موقعوں پر بیان کرتے آئے ہیں۔ فراق کی فکر میں اس طرح کے تضادات اگر ایک طرف ان کے طبقاتی رابطوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں تو دوسری طرف اس حقیقت کی طرف کہ ان کی جنسی زندگی ابتدا ہی سے بہت غیر معمولی اور ہیجان خیز رہی ہے جس کا انھیں خود بھی اعتراف ہے۔ شاعری ہو یا تنقید وہ اپنے طبقے اور اپنی شخصیت کی کمزوریوں سے بلند نہیں ہو سکے اور کوئی فلسفہ طرازی ان کے فکر و شعور کے نزاجی پہلوؤں پر پردہ نہیں ڈال سکتی۔

فراق کے رچے ہوئے شگفتہ شاعرانہ اسلوب میں ایک اچھوتی دل کشی اور بہالے جانے والی کیفیت ہے۔ اس کے رچاؤ اور رنگینی میں ایک عجیب سادگی، بے ساختگی اور روانی ہے۔ لیکن اس میں وہ وضاحت، صفائی، جامعیت اور قطعیت نہیں جو واضح اور روشن خیالات کے اظہار کے لیے ضروری ہے۔ کبھی کبھی یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ وہ الفاظ کے ذریعے نہ صرف یہ کہ کسی اہم تاثر یا خیال کا اظہار کر رہے ہیں بلکہ کسی اضطراری

اور وجدانی رو کے زیر اثر کسی اہم خیال پر (جو اُن کے ذہن میں ہے یا ہو سکتا ہے) پردہ بھی ڈال رہے ہیں۔ ان کی نثر میں تخلیقی حسن، شعری رمزیت اور رومانی وفور ہے۔ تعمیری متانت اور علمی روشنی نہیں۔ اس میں لفظوں خصوصاً صفات کا بیجا اصراف ہے۔ وہ لفظوں کے استعمال میں ان کی معنویت سے زیادہ ان کے صوتی ارتعاش اور حسیاتی کیفیت کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر نرم دمک، نرم ٹیس، نرم گھلاوٹ، نرم چاشنی، نرم آنچ، نرم عمر، دگی یا مثلاً بولتے ہوئے مطلعے، لہکتے ہوئے مصرعے، تھرتھراہٹ اور چلبلاپن جیسے بے شمار الفاظ ان کے ذہن میں کوئی واضح مفہوم رکھتے ہوں تو رکھتے ہوں قاری کے ذہن میں وہ کوئی بات منتقل نہیں کرتے۔ اسی طرح کائناتی احساس، آفاقی لہجہ، جمالیاتی شاعری یا ہندوستانی آفاقی کلچر، جیسے بلند آہنگ الفاظ فراق اس کثرت اور ایسی بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں گویا وہ اُردو تنقید کی مسلّمہ اصطلاحیں ہوں اور قاری کے ذہن میں ان کا مفہوم واضح ہو۔ یہ صحیح ہے کہ ادب اور تنقید کی بہت سی اصطلاحوں کا مفہوم اس طرح واضح اور معین نہیں ہوتا جس طرح سائنسی علوم اور ٹکنالوجی کی اصطلاحوں کی معنوی حدیں واضح ہوتی ہیں۔ تنقید کی بہت سی اصطلاحیں اپنی رمزی اور ایمائی قوت سے قاری کے ذہن میں سیّال لیکن روشن تصورات پیدا کرتی ہیں مثلاً داخلیت، فصاحت اور محاکات جیسے الفاظ پڑھ کر قاری کا ذہن میر اور انیس کے بہت سے اشعار گنگنا کر ان کا مفہوم پا لیتا ہے۔ لیکن فراق کی یہ اصطلاحیں جن مخفی اور مجرّد تصورات کی علامت ہیں وہ نہ صرف ذہن بلکہ احساس کی گرفت میں بھی نہیں آتے اور باوجود مثالوں کے قاری کا ذہن ان کی بیکراں پہنائی کا احاطہ نہیں کر پاتا۔ دراصل فراق کے اسلوب کی یہی وہ خصوصیت ہے

جس کی وجہ سے ان کی عملی تنقید کو تاثراتی یا وجدانی کہا جاتا ہے۔ ان کی شخصیت کی یہ باطنیت اور وجدانیت ان کی شاعری کا حسن سہی تنقید میں جہاں بھی آئی ہے نقص بن گئی ہے تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کہ فراق کی دانش ورانہ فکر میں جیسے جیسے وضاحت، جامعیت، وسعت اور بلندی آتی گئی ویسے ویسے ان کے اسلوب میں بھی صفائی، روشنی، شگفتہ متانت، نظم وضبط اور قوت کے عناصر بڑھتے گئے۔ چنانچہ 'من آنم' کے مکاتیب اور گزشتہ دہائی میں شائع ہونے والے تنقیدی مضامین ابلاغ کے تقاضوں سے بے نیاز نہیں۔

فراق کے اس دعوے کے باوصف کہ وہ یورپ کے نقادوں کی طرح اُردو شعروشاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں، ان کی عملی تنقید مغرب کی تنقید سے مختلف اور بڑی حد تک مشرقی تنقید کے انداز واسلوب سے متاثر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے تنقیدی شعور نے مغربی فکر کو بھی جذب کیا ہے۔ تاہم ان کی شخصیت کی افتاد اور اسلوب اظہار مشرقی ہی ہے۔ مشاعروں کی تحسین، نقرے بازی، طرزِ ادا کی ندرت اور زبان وبیان کے ہنیتروں پر بے ساختہ تڑپ اٹھنا ان کے تنقیدی شعور ووجدان کے خمیر میں داخل ہے اور اس کی وجہ سے انھوں نے بعض غزل گو شعرا مثلاً ریاض اور داغ کو وہ اہمیت دی ہے جس کے وہ مستحق نہیں تھے اور بعض شعرا مثلاً حسرت کو وہ مرتبہ دیا ہے جو ان کے حقیقی منصب سے بہت پست ہے۔

فراق کی تنقید کا ایک خاص پہلو ان کی کلاسک زدگی ہے۔ ان کا تنقیدی شعور انگریزی، فارسی اور اُردو کے ادب عالیہ کی سیر سے اتنا مسحور ہو چکا ہے کہ دورِ جدید کی تخلیقی سرگرمیوں، ادبی مسائل اور میلانات کو وہ خاطر میں نہیں لاتے۔ کم از کم ایک

صدی قبل کا ادب ہی ان کے ذوق و وجدان اور فنی شعور کا 'مادر وطن' ہے۔ عصرِ جدید کی ذہنی اور تخلیقی سرگرمیوں یا کارناموں کی سیر میں ان کا جی نہیں لگتا۔ وہ اکثر اداس ہو جاتے اور وطن مالوف کو یاد کرتے ہیں۔ عصری ادب کے کسی بھی موضوع پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے وہ شیکسپیر، فردوسی، حافظ، رسکن، کارلائل، کالیداس یا پھر میر و غالب کا ذکر کیے بغیر نہیں رہتے۔ وہ ان کے کمالات کو اسی طرح یاد کرتے ہیں جیسے بزرگ بیتے ہوئے اچھے دنوں کو۔ اور بھول جاتے ہیں کہ کالیداس کا یُگ صرف کالیداس پیدا کر سکتا تھا اور وہ بھی صدیوں میں۔ جس کے ڈرامے محلات میں کھیلے جاتے تھے۔ وہ دور نصف صدی کے اندر پریم چند، ٹیگور، اقبال، سرت چندر، جوش اور فیض و فراق جیسے فنکار پیدا کرنے پر قادر نہیں تھا۔ اس صدی کے صرف ان ہی شعرا نے فراق کی توجہ کو اپنی طرف مبذول کیا ہے (مثلاً حسرت اور ریاض وغیرہ) جن کی عشقیہ، رندانہ یا عارفانہ شاعری کلاسکی ورثے کی امین رہی ہے۔ ان شعرا میں سب سے اہم شاعر فراؔق کے نزدیک شاید خود فراؔق گورکھپوری ہیں۔ اس لیے ان کی تنقید میں اگر کلاسکی ادب کی آفاقیت، جنسی جذبہ کی حشر آفرینی، جمالیاتی محسوسات اور زبان و بیان کے لوچ اور 'لہک' پر زور دیا گیا ہے تو یہ ایسی تعجب کی بات نہیں۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا فراؔق کی شاعری کی طرح ان کی تنقید بھی ان کی شخصیت کا بے محابا اور والہانہ اظہار ہے۔ شاعری کی طرح تنقید میں بھی انھوں نے بعض روایات کو مان کر بہت سے مروجہ آداب اور مسلّمہ تنقیدی اصولوں کی پابندی نہیں کی بلکہ شعر و ادب کے بارے میں اپنی بصیرت کو اپنے ہی انداز سے پیش کرنے پر

اصرار کیا۔ اس لیے ان کی غزل گوئی اور تنقید میں بہت سے اوصاف و عناصر مشترک ہیں اور ان کی شاعری کی طرح ان کی تنقید کو بھی سمجھنے اور پرکھنے کے لیے اسی سے معیار اخذ کرنا ہوں گے۔ فراق کے ادبی اور تنقیدی افکار و خیالات ان کے بیشمار مضامین، متفرق تحریروں اور خطوط میں بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ سارا سرمایہ سامنے آئے تو ایک ناقد اور دانشور کی حیثیت سے ان کے افکار و نظریات کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ ہو سکے۔

فراق نے دورِ جدید میں اُردو غزل کے امکانات اور اُردو شاعری کی روایت کے تسلسل پر زور دیا، انھوں نے نہ صرف اُردو بلکہ عالمی ادب کے معیار و اقدار سے اُردو قارئین کو آشنا کیا۔ غزل اور غنائی شاعری کی تہ داریوں، نزاکتوں، فنی رموز اور جمالیاتی لطافتوں کا احساس عام کیا۔ انھوں نے شعر و ادب میں روحِ عصر، ارضیت اور تہذیب کے توانا پہلوؤں پر زور دے کر ایک صحت مند نظریہ ادب کے فروغ کو تقویت بخشی۔ اردو شاعری کو معنی و خیال اور لفظ و بیان کے نئے افق دکھائے۔ فراق کا یہ کارنامہ بھی اُردو تنقید کی تاریخ میں انھیں ایک منفرد اور ممتاز جگہ دے گا۔

افسانہ نگار ندیم

بالعموم ایک فنکار کسی ایک فارم کو اپنا کر اس کے امکانات کی جستجو اور اس میں ایک منفرد مقام حاصل کرنے میں ہی عمر صرف کر دیتا ہے اور اگر کسی دوسرے فارم کو آزماتا بھی ہے تو اس میں اس کی کامیابی مشتبہ اور شہرت ثانوی ہوتی ہے۔ لیکن احمد ندیم قاسمی نے شاعری اور افسانہ دونوں میں اپنی محویت اور ریاضت سے ایسی نمایاں کامیابی حاصل کی ہے کہ اکثر سنجیدہ قارئین سوچتے رہ جاتے ہیں کہ ندیم شاعر بڑا ہے یا افسانہ نگار؟ کس فارم میں اسے زیادہ کامیابی ہوئی اور کیوں؟ کس میں اس کی شخصیت کا اظہار زیادہ مکمل اور موثر ہے؟ ندیم کے لیے اس طرح کے سوالات شاید ایسے ہی ہوں جیسے کسی خوش نصیب ماں سے جس نے تقریباً مساوی تعداد میں خوب رو اور سعید بیٹوں اور بیٹیوں کو جنم دیا ہو، پوچھا جائے کہ اسے کون زیادہ عزیز ہیں؟ کن میں اس کی باطنی اور ظاہری مشابہت زیادہ ہے اور کیوں؟ ان سوالوں خصوصاً آخری کیوں؟ کا جواب ندیم کے لیے بھی اتنا ہی دشوار ہوگا جتنا اس ماں کے لیے۔ کیونکہ تخلیق کا عمل جتنا شعوری ہے اتنا ہی اضطراری اور

بے اختیاری بھی۔ اکثر فنکار کے لیے یہ سراغ لگانا مشکل ہوتا ہے کہ جس تجربے نے اس کی باطنی اور تخیئلی دنیا میں ہلچل پیدا کی ہے اس کی تخلیقی تکمیل کس فارم کی صورت اختیار کرے گی۔ اس لیے کہ فارم کا انتخاب تخلیقی تجربہ کرتا ہے تخلیقی شعور نہیں۔ فنکار کا شعور تجربے کی شدت، وسعت یا نوعیت کے اعتبار سے اظہار کی آسانیاں فراہم کرتا ہے اور ابلاغ اور جمالیاتی تقاضوں کے پیش نظر اسے سنوارتا اور آراستہ کرتا ہے۔

ندیم کی شاعری اور اس کے افسانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس نے ہمیشہ فن اور اس کی تخلیق کے اعلیٰ اور حقیقی تقاضوں کا احترام کیا ہے۔ کسی ہنگامی مصلحت یا خارجی ترغیب سے اس نے کسی ایسے تجربے یا واقعے کو تخلیق کا رنگ دینے کی کوشش نہیں کی جو از خود اسے اپنے اظہار اور اپنے فارم کی تلاش میں سرگرم نظر نہ آیا ہو۔ گویا ندیم نے اس کی مدد کی ہے جو اپنی مدد آپ کرنے پر آمادہ ہو۔ اس کی نہیں جو ہر قدم پر بیرونی امداد، روشنی یا رہبری کا محتاج ہو کر خود اپنی فطری توانائی اور تابندگی سے محروم ہو گیا ہو۔

ندیم ترقی پسند تحریک کے ایک سرگرم اور ممتاز رکن رہے ہیں لیکن مجھے اکثر محسوس ہوا ہے کہ وہ اتنا بڑا 'ترقی پسند' نہیں جتنا بڑا فنکار رہے (اگرچہ مجھے شک ہے کہ ترقی پسندی سے وابستگی کے بغیر وہ اتنا بڑا فنکار ہو سکتا) دراصل ندیم کی ترقی پسندی بھی پریم چند کی طرح اس کی اپنی دریافت ہے۔ وہ پریم چند کی طرح ایک حساس اور دردمند دل لیکن ان سے زیادہ ترقی یافتہ سائنسی ذہن رکھتا ہے اور اس ذہن کی تشکیل میں مارکسزم کا حصہ سب سے نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ

اپنے عہد کی حقیقتوں کے ادراک میں وہ پریم چند کی طرح پُرفریب تصور پرستی کا شکار نہیں ہوا۔ اگرچہ پریم چند کی طرح اُس کے احساس اور تخیل کا خمیر بھی گاؤں کی مٹی سے بنا ہے اور وہ بھی پنجاب کے گاؤں کی مٹی سے جو بڑی زرخیز، شاداب و رجمال آفریں رہی ہے اس لیے اس کا احساس و تخیل پریم چند سے زیادہ نازک، لطیف اور حسن پرور ہے۔ گاؤں کی مٹی اور اس کی زندگی سے اس کا والہانہ پیار ہی دراصل اس کے اجتماعی شعور کا سرچشمہ ہے۔ ان قوتوں کی جستجو میں جو گاؤں کی زندگی پر اپنے منحوس آسیبی سایے ڈال رہی تھیں وہ گاؤں سے شہر تک پہنچا۔ وہاں اسے جاگیرداروں اور ان کے جابر عاملوں کی صف میں وہ زرپرست، بورژوا اور سامراجی طاقتیں نظر آئیں جو محنت اور دولت پر حاکمانہ تسلّط کے نت نئے منصوبے بنا رہی تھیں یہیں اسے متوسط طبقے کی زبوں حالی، اس کے کھوکھلے نظام اخلاق اور نفسیات کے مطالعے کا موقع ملا۔ تقسیم سے کچھ قبل ہی ملک کے طبقاتی کردار کے بارے میں اس کا شعور واضح اور تیکھا ہونے لگا تھا۔ طبقاتی جبر و ظلم سے انسان کی آزادی کو وہ سیاسی آزادی سے کم اہمیت نہیں دے رہا تھا۔ دراصل دوسری جنگ عظیم کے بعد جو پیچیدہ صورتِ حال پیدا ہوئی اور تقسیم کے بعد رونما ہونے والے حوادث سے اس پر جو غبار چھایا، بے شمار ترقی پسند دانشور اور انقلابی ادیب بھی اس میں بھٹک گئے، کچھ قوم پرستانہ اور دینی سیاست کی نذر ہوئے، کچھ تائب ہو گئے۔ ملک کی اور ساری دنیا کی نئی سیاسی اور سماجی صورتِ حال پر غور و فکر تو کجا، کتنے ہی ترقی پسند ادیب اور شاعر ۱۹۴۸ء اور ۱۹۴۹ء میں جیلوں اور تہ خانوں سے واپس آکر یا تو صرف ادیب اور شاعر رہ گئے یا وہ بھی نہیں رہے۔ ندیم ان چند ادیبوں میں سے ایک ہے

جس کی طبقاتی فکر اس آزمایش سے گزر کر کچھ اور روشن ہوگئی۔ وہ ذہنی طور پر زیادہ چست اور چونچال ہو کر نئی سامراجی ریشہ دوانیوں اور گرد و پیش کی بدلتی ہوئی حقیقتوں کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا۔ محنت کش طبقوں کے مقدر سے اس کی وابستگی کچھ اور استوار ہوگئی۔ یہ صحیح ہے کہ اس مدت میں قومی اور ثقافتی زندگی کے بعض مسائل کے بارے میں ندیم کا جو رویہ رہا وہ مارکسی اور تاریخ کے مادی نقطۂ نگاہ سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ لیکن اس کے باوصف میں سمجھتا ہوں کہ اس کی تخلیقات اپنے عہد کی طبقاتی آویزش کا بڑا تابناک اور گہرا نقش پیش کرتی ہیں۔ وہ اپنے تجربات اور ذہنی کوائف کو تاریخی پس منظر اور مادی حقیقتوں کی روشنی میں ہی پیش کرنے پر اصرار کرتا ہے۔ اس کی انسان دوستی کی دھیمی دھیمی آنچ اس کے تخلیقی جوہر کو ہمیشہ نکھارتی اور سنوارتی رہی ہے۔

نظریاتی سطح پر ندیم کی بعض کمزوریوں کا ذکر اکثر سننے میں آیا ہے۔ ایک دیارِ غیر میں اُردو کے ایک ممتاز ترقی پسند ادیب نے مجھ سے کہا کہ 'ندیم انقلاب کے راستے سے ہٹ گئے ہیں'! میں نے ان سے سوال کیا کہ کیا ندیم نے کبھی انقلابی (کمیونسٹ) ہونے کا دعویٰ کیا تھا؟ اور کیا فن کی تخلیق کے لیے انقلابی ہونا لازمی ہے؟

دراصل ذاتی طور پر مجھے ندیم کی رواداری پر اُس وقت جھنجھلاہٹ ہوتی ہے جب مظفر علی سید صاحب اس کی رگوں میں اسلام یا اسلامی خون، جیسی کوئی چیز تلاش کرکے دعویٰ کرتے ہیں کہ اس کی موجودگی میں ان کا ترقی پسند ہونا ممکن نہیں یا جب فتح محمد ملک صاحب اسلامی ادب میں اس کے کارناموں کی قدر و قیمت متعین کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ " ندیم کو سیاسی اور تہذیبی جد و جہد میں خدا کا جلوہ نظر آتا ہے۔" اور ندیم یہ سب

دیکھ کر خاموش رہتے ہیں۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوصف ندیم کے فن کی قدر و قیمت میری نظروں میں کم نہیں ہوتی۔

اس میں شک نہیں کہ وہ 'گڈریا'، 'آنندی'، 'موذیل'، یا 'لاجونتی'، کے مرتبے کی کوئی کہانی نہیں لکھ سکا (اس مرتبے کی کہانیاں خود ان کے مصنف بھی کب لکھ سکے) لیکن ندیم کی بہترین کہانیاں اُردو کے کسی بھی افسانہ نگار کی بہترین کہانیوں سے تعداد میں کم نہیں۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ کہ ندیم نے گزشتہ بیس سال میں کوئی ایسی کہانی نہیں لکھی جو اُس دور کی کہانیوں میں تیسرے درجہ کی تخلیق کہی جا سکے۔ جو مواد پر گرانفت، دلچسپی، فضا، کیفیت اور معنویت کے احساس و شعور سے عاری ہو۔ اس مدت میں جب اس کے بعض دوسرے معاصرین کا فن جمود و انحطاط سے دوچار ہوا۔ ندیم کے افسانے تکمیل و ترقی کے مراحل طے کرتے رہے۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے ندیم کے فنی کمالات کو نظر انداز کرنے کا ایک سبب شاید یہ ہے کہ اُس کے فن میں انفرادیت کے عناصر کچھ دیر میں چمکے اور وہ بیک وقت شاعری اور افسانہ دونوں کو ساتھ لے کر چلا (اور شاید یہ بھی ہو کہ وہ ادیبوں کی گروہ بندی اور باہمی مدح سرائی کے دبستاں سے الگ رہا) بہرحال اگر شاعر ندیم، افسانہ نگار ندیم کو اپنا خونِ جگر نہ دیتا تو اس کا فن اس درجۂ کمال کو نہ پہنچتا۔ اُس کی اکثر کہانیوں کے بعض حصے شاعری کی اعلیٰ سطح کو چھوتے نظر آتے ہیں۔ لیکن کیا افسانہ نگار ندیم نے شاعر ندیم کو کچھ نہیں دیا؟ یہ ممکن ہی نہ تھا! 'رم جھم'، کے قطعات میں افسانے کا افسوں ہی بکھرا ہوا ہے۔ اسی طرح 'جلال و جمال'، اور 'شعلۂ گل'، کی متعدد نظموں مثلاً 'زاویۂ نگاہ'، 'نوکری پر جاتے ہوئے'، 'ایک چیخ'، 'مغویہ'، اور 'پنشن'، میں افسانہ نگار کی حقیقت شعاری

اس کا ارضی تخیل اور افسانہ کی تکنیک رچی بسی ہے۔ ان میں زندگی کے آشوب اور قدروں کی آویزش کا جو زندہ احساس ہے۔ مشاہدے کی جُز رسی اور تجربے یا واقعے کو کہانی کا سا موڑ دے کر وحدت تاثر کی ترسیل کا جو سلیقہ ہے وہ افسانہ نگار ندیم ہی کا حصّہ ہے۔

میں ندیم کی حکیمانہ یا مفکرانہ شاعری کو جو اُس کی بعض نظموں یا تازہ قطعات میں اپنی جھلک دکھاتی ہے اس کی شخصیت کے فطری اور باطنی دھارے سے الگ ایک لہر سمجھتا ہوں اور شاید یہ بھی اس کی شاعری کے منفرد کردار کی تعمیر میں مزاحم رہی ہے۔ فلسفیانہ فکر کی اس لہر کو آگے بڑھانے میں اقبال کا اثر اور فیض اور سردار جعفری جیسے ترقی پسند شعراء سے اپنی آواز کو متاثر کرنے کا جذبہ بھی شامل ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے میرا اشارہ ان نظموں کی طرف نہیں جو ایک روشن طبقاتی اور سماجی بصیرت کی حامل ہیں بلکہ اُس شاعری کی طرف ہے جس کے فکری آہنگ پر باطنیت، کی پرچھائیاں پڑتی نظر آتی ہیں۔ ممکن ہے ندیم کا ناقد اس کے بچپن کے عارفانہ ماحول اور تعلیم و تربیت میں اس کا سراغ لگائے لیکن میں پھر کہوں گا کہ یہ ندیم کا حقیقی لہجہ اور اُس کی آواز نہیں ہے۔ وہ اپنی ذات کو پُراسرار باطنی کو الُف اور مجرّد فکر میں نہیں بلکہ اپنے اردگرد کے مانوس ماحول اور اجتماعی مادی حالات میں ہی تلاش کرتا ہے۔ خارجی زندگی کا ہر منظر اور ہر منظر اس کا دامنِ دل کھینچتا ہے اور وہ ہر لحظہ اپنی ذات اور کائنات کے مابین نئے رشتوں کا ادراک حاصل کر کے اپنے ذہن اور تخیل کو وسعت، نیرنگی اور شادابی بخشتا ہے۔ کائنات کے دلفریب مظاہر اور ان مادی حقائق سے دلچسپی جن کا ازلی محور انسان کا وجود ہے، ندیم کی شخصیت اور تخلیقی محویت کا جوہر ہے اور یہ جوہر اُس کے ہر دور کے افسانوں

میں مختلف رنگوں میں نمایاں ہوتا اور نکھرتا رہا ہے۔

'چوپال'، اور 'بگولے'، سے لے کر 'برگ حنا' اور 'گھر سے گھر تک' ندیم کی کہانیوں کا مطالعہ اسی حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے۔ تاریخی ترتیب سے ندیم کی کہانیوں کا مطالعہ ایک ضخیم ناول کا مطالعہ ہے جس میں گزشتہ تیس سال کے شعور و احساس کے ارتقا کی داستان رقم ہوئی ہے۔ یہ داستان خود ندیم کا ذہنی اور جذباتی سفر بھی ہے۔ اس نے اپنی ہر نئی کہانی میں انسان کی اس ازلی معصومیت، آسودگی، مسرت اور محبت کو تلاش کیا ہے جس کے لیے خود اس کی روح تڑپ رہی ہے۔ اس کی پچھلی کہانیوں کے کردار اگلی کہانیوں میں جنم لیتے اور اس ابدی تلاش کو جاری رکھتے ہیں۔ بدلتے ہوئے پیچیدہ حالات اور حقایق میں ان کے جذبہ د احساس اور شعور کی کائنات بھی بدلتی اور زیادہ تہ دار ہوتی جاتی ہے۔ 'چوپال' اور 'بگولے'، میں ندیم نے جو کردار تخلیق کیے ہیں وہ معصوم، سادہ، جذباتی اور جنوں پرور ہیں۔ وہ زندگی کے حشر خیز تضادات کا احساس رکھتے ہیں لیکن ان کا ذہن زندگی کے اس مقدس شعور سے محروم ہے جو احساس کو عمل اور کشاکش کی راہ دکھاتا ہے۔ وہ جاگیرداروں اور تھانیداروں کے روز افزوں مظالم اس طرح گوارا کرتے ہیں جیسے وہ ناگزیر ہوں۔ بھونچال یا سیلاب کی طرح فطرت کا قہر و غضب ہوں جس کو چار و ناچار سہنا ہے۔ ان کے عمل کا محرک، منزل اور جائے پناہ عشق ہے۔ 'طلائی مہر' کا فیضو اپنی محبت اور سونی کی مسرت کے لیے کیسی کیسی اذیتیں سہتا ہے۔ 'بھوت'، کا ولی محمد ایک چمارن کی خاموش محبت میں خود کو فنا کر دیتا ہے۔ 'میرا رانجھا' کی اماں پیار کی تند و تیز مدورانی کرہیر بن جاتی ہے۔ 'بچپنہ' کا 'میں'، عشق کے بھنور

میں ڈوب کر ابھرتا تو سسکتا ہوا اپنی ماں کے ممتا بھرے گرم آغوش میں پناہ لیتا ہے۔ 'ماں' کی گلابو اپنے بچے کی محبت کے لیے دنیا کی ہر شے' ہر خطرے یہاں تک کہ بیمار شوہر کی فکر سے بھی بے نیازانہ گزر جاتی ہے۔ 'بچہ' میں زندگی کی جو گہما گہمی ہے اس کا محور بھی محبت ہے۔ ماں کی ممتا اور باپ کی محبت۔ بھونڈے' کالے' گندے' روتے' بسورتے' چپٹی ناک والے بچوں کی محبت۔ محبت جو زندگی کی علامت ہے۔ اس کا سرچشمہ اس کی محافظ ہے۔ ان افسانوں میں اسی محبت کی ساری نرمی' شدت' لطافت اور حلاوت سمٹ آئی ہے۔

یہ کہانیاں ۴۲ء سے پہلے کی ہیں۔ جب ندیم کی عمر چوبیس پچیس سال سے زیادہ نہیں تھی۔ اس عمر میں محبت ہی خلاصۂ کائنات تھی لیکن یہ محبت ماورائی یا سماوی نہیں۔ ارضی اور حقیقی ہے۔ ایک طبقاتی سماج کی معذور' مجبور' مجروح اور گھٹی گھٹی محبت۔ جو انسان کی معصومیت اور بشریت کا جوہر ہے۔ اس کے بعد طلوع و غروب' گرداب' آبلے' درو دیوار اور دوسرے مجموعوں کی کہانیاں سامنے آتی ہیں۔ اور سونی' ولی محمد' گلابو اور امامی نئے ناموں سے جنم لیتے ہیں۔ ان کی روح اب بھی معصومیت اور محبت سے سرشار ہے لیکن اب ان کے وجود میں شعور و آگہی کی چنگاریاں اڑنے لگی ہیں جو اس محبت کے متوازی نفرت کو جنم دیتی ہیں۔ نفرت محبت کے قاتلوں سے۔ طبقاتی جبر سے۔ جنگ کے آسیبی سایے سے۔ انسان کی تحقیر اور تذلیل سے۔ زمینداروں' ذیلداروں' نمبرداروں' تھانیداروں کی خوں آشامی سے۔ گردوپیش پھیلی ہوئی بہیمیت اور بربریت سے اب سونی "میرا دیس" میں اس کسان کی جوان بیٹی ہے جس کی زمینیں قرق ہو چکی ہیں۔ وہ زرخرید لونڈی کی طرح

زمیندار کی خدمت کرتی ہے اور ہر شام اسے اپنا وجود ایک انگارے کی شکل اختیار کرتا محسوس ہوتا ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ "یہ انگارہ کب پھوٹے گا۔ کب پھوٹے گا یہ انگارہ کہ میں چنگاریاں بن کر ان زمینداروں ان مولویوں اور ان پیروں کے ریشمی ملبوس میں سوراخ ڈال دوں۔ ان کے دیدوں میں گھس جاؤں۔ ان کی کنپٹیوں سے چمٹ جاؤں" پھر وہی سوئی 'ووٹ' میں کسان کی غیور اور سرکش بیٹی حلیماں اور "کہانی لکھی جا رہی ہے" کی فاطمہ بن جاتی ہے جس کا عقیدہ ہے کہ "اگر عزت سے جینا ہے تو جاگیرداروں سے اپنا حق مانگو نہیں بلکہ چھین لو جھپٹ لو" اور جس کی آواز میں اب ندیم کو "آب بجتی ہوئی گھنٹیوں کی صدا نہیں بلکہ "ٹوٹتی زنجیروں اور ٹکراتی تلواروں کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔" اور پھر یہی سرکش اور باغی روح 'ست بھرائی' بن جاتی ہے اور اپنی دنیا آپ پیدا کرتی ہے۔ اب اس کی سادگی اور معصومیت میں خود اعتمادی ہوشمندی اور ذہنی بیداری کے عناصر پیدا ہو جاتے ہیں اور پھر 'جن وانس' کی بیگماں اور بانو' اکیلی' کی خانی۔ 'بدنام' کی نوراں اور 'رئیس خانہ' کی مریاں تک وہ کتنی باشعور، تہ دار اور ہمہ جہت ہو جاتی ہے۔ اب اس کے وجود کی تشکیل انفعالی جذباتیت کے بجائے اعتماد' بغاوت اور ہوشمندانہ استقامت سے ہوتی ہے' اب صرف باہر کی نہیں اندر کی کشمکش بھی اسے بے چین رکھتی ہے۔ لیکن یہ سچ ہے کہ تشکیل و تعمیر کے اس طویل عمل میں محبت مرکز بنی رہتی ہے۔

ندیم کی کہانیاں پنجاب کی زندگی اور پھر تقسیم کے بعد پاکستانی معاشرے کے مسائل سے تعلق رکھتی ہیں۔ پنجاب کا معاشرہ بنیادی طور پر زرعی اور جاگیردارانہ

معاشرہ رہا ہے۔ وہاں کل آراضی کے کم و بیش نوّے[۹۰] فیصد حصّے پر جاگیردار اور بڑے کاشتکار قابض تھے اور ۶۶ فیصد کسان صرف دس فیصد آراضی پر یا پھر جاگیرداروں کی مزدوری پر گزر بسر کرتے تھے۔ تقسیم کے بعد اصلاحات کے باوجود پنجاب میں زرعی نظام کا یہ تضاد کم نہیں ہوا۔ اس سے زیادہ اہم پاکستان میں غیر ملکی سرمایے کی درآمد اور اس کی مدد سے مختلف علاقوں میں صنعتوں کا قیام اور قومی بورژوا طبقے کا وجود میں آنا تھا۔ اس طبقے کے مفاد اور اس کی ترقی اور بقا کا انحصار اس پر تھا کہ ملک کو جاگیرداری معیشت اور معاشرت سے نکال کر جدید تکنیکی اور سائنسی تقاضوں سے ہم آہنگ کیا جائے۔ تاکہ زرعی پیداوار میں معتدبہ توسیع کے ذریعے عوام کی قوتِ خرید بڑھے اور صنعت کاری اور صنعتی معاشرے کی تشکیل کی رفتار تیز ہو۔ یہ عمل جاری ہے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ پاکستان کے مخصوص سیاسی حالات اور اسلامی مملکت کی تحریک کے زیر اثر (جو فطری طور پر جاگیردارانہ معاشرے کی قدامت پسندانہ قدروں کو عزیز رکھتی ہے) اس کی رفتار سست رہی۔ بہر حال، ہمارے مقصد کے لیے اتنا کافی ہے کہ ان حالات میں شہر اور گاؤں کی معاشی اور تہذیبی زندگی کی ہر سطح پر فرد کی کشمکش تیز تر ہوتی گئی۔

ندیم کی کہانیوں میں اس کشمکش کا مطالعہ ایک حقیقت پسند انسان دوست شعور کا مطالعہ ہے۔ تقسیم سے اب تک ملک میں پیدا ہونے والی ہر صورت حال پر غور کرتے ہوئے ندیم نے انسان دوستی کے اس بلند نصب العین کو عزیز رکھا۔ خواہ وہ فرقہ دارانہ کشت وخون ہو، مہاجرین کی المناک زندگی کے مسائل ہوں۔ کسان اور جاگیردار کی جنگ ہو۔ سیاسی عدم استحکام کی لعنتیں ہوں یا مغربی سرمایے کے ساتھ اس کے

ذہن و احساس اور کلچر کی یلغار ہو۔ اس کے ثبوت میں 'گرداب' 'سیلاب' 'در و دیوار' 'بازارِ حیات' اور 'برگِ حنا' کی بے شمار کہانیاں پیش کی جا سکتی ہیں۔ ان کہانیوں میں ندیم نے جاگیردار اور اُبھرتے ہوئے سرمایہ دار طبقے کے رُخ سے ہر نقاب اُتار کر اس کی بہیمیت کو عریاں کر دیا ہے۔ یہاں اس کی انسان دوستی محنت کش طبقے کی طرفداری اور حمایت کا واضح تصور پیش کرتی ہے۔ مثال کے طور پر "موچی" میں (جو آزادی کے سات سال بعد کی تصنیف ہے) گاؤں کا موچی نادر اپنے ہنر میں کمال رکھتا ہے لیکن مفلس اور محتاج ہے۔ اتنا بھی نہیں کہ اپنی شادی کے موقع پر اپنے لیے زری کا ایک جوڑ جوتا بنا لے۔ رات رات بھر جاگ کر وہ راجہ شیر خاں کے حکم پر ان کے لیے ایک جوڑ جوتے تیار کرتا ہے اور جب وہ شیر خاں سے صرف ایک دن کے لیے وہ زرکار جوتا مستعار دینے کی درخواست کرتا ہے تو راجہ غیظ میں آ کر چنگھاڑتا ہے ـــ "میرا جوتا میرے پاؤں اور کمینوں کے سروں کے لیے ہوتا ہے۔۔۔۔ جی چاہتا ہے اسی جوتے سے چمڑی اُدھیڑ ڈالوں اس کی۔ کتّا، کمینہ ۔۔۔ پھر ایسا حوصلہ کیا تو چرا کے ڈال دوں گا۔" 'تسکین' میں ندیم نے چودھری صاحب راؤ صاحب اور ایک بزرگ مولانا کی سیرت اور رویے کو، جو امراء اور معززین شہر سے تعلق رکھتے ہیں، اس مہارت سے پیش کیا ہے کہ ان کے طبقے کی ساری غلاظت اور جابرانہ ہیئت بے حجاب ہو گئی ہے۔ اسی طرح 'زلیخا' کا انور، 'نرم دل' کا سفاک امیر زادہ، 'ہم بیگ' کا سرمایہ دار، 'رئیس خانہ' کا عیار امیر، 'سفید گھوڑا' کا الیاس اور 'پاگل' کے رانا صاحب جیسے ان گنت کردار ندیم نے تخلیق کیے ہیں جو کہانیوں میں اپنے زندہ وجود کے ساتھ اپنے طبقے کی ساری ذہنی اور نفسیاتی فضا کو

سمیٹ لاتے ہیں۔

یہاں میرا مقصد ندیم کو ایک ترقی پسند فنکار ثابت کرنا نہیں بلکہ اس کی شخصیت اور شعور کے ان پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا ہے جو اس کے فن کی شریعت میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ بے شک ایک فنکار کی حیثیت سے ندیم کی بڑائی اور کمال کے دوسرے پہلو بھی ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس کے بیشتر افسانوں کی بنیاد کوئی نفسیاتی گرہ ہوتی ہے جسے وہ انسانی سیرت کے نہاں خانوں میں بڑی ہنرمندی اور ژرف بینی سے دیکھتا، اس کا تجزیہ کرتا اور آخر میں کھولتا ہے۔ لیکن اس نفسیاتی حقیقت کے گرد جو عام ذہنی اور سماجی فضا ہوتی ہے اکثر اس نفسیاتی گرہ کے کھلنے سے اس کا طلسم بھی کھل جاتا ہے۔ یہی ندیم کے فن کا وہ منفرد انداز ہے جو اسے دوسرے افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔

کسی تیزی سے بدلتے ہوئے معاشرے اور بدلتی ہوئی معیشت کی ایک بڑی خصوصیت فرد کی آرزومندی کا دفور اور جسارت عمل کا امکانی اظہار ہوتا ہے۔ وہ بدلتے ہوئے حالات میں اپنے لیے ایک بہتر اور بلند تر مقام حاصل کرنا چاہتا ہے جو اُسے سماج میں زیادہ آسودگی، عافیت اور عزت بخشے۔ یہ آرزومندی اور مقصد آفرینی اس کے جوشِ عمل کو مہمیز کرتی ہے۔ اپنی محنت اور اپنے کس بل سے خوابوں کو حقیقت بنانے کا جذبہ ایک ایسی مثبت اور مبارک قدر ہے جسے ندیم نے اپنی کہانیوں میں نمایاں اہمیت دی ہے۔ ایک طرف اگر وہ جاگیردارانہ معاشرے کے بوسیدہ اور بے جان رشتوں کو بے حجاب کرتا ہے تو دوسری طرف نئی طلوع ہوتی ہوئی قدروں کو لبیک کہتا ہے۔ 'موچی' کے نادر کی طرح 'شیش محل' کا اللہ بخش بھی موچی ہے

نادر اگر اپنے ہنر اور انتھک محنت سے گھر بسانے کی آرزو کرتا ہے تو اللہ بخش گھر بنانے کی۔ اس سے پچھلے دور کی ایک کہانی 'پکّا مکان' میں بھی یارو گھر بسانے اور گھر بنانے کا خواب دیکھتا ہے اور اس مقصد کے لیے اپنی زندگی تج دیتا ہے اس طرح کی کہانیاں اور کردار ندیم کے یہاں کچلے ہوئے انسانوں کے نئے عزائم اور نئی تعمیری فضا کی علامت بن جاتے ہیں۔ جو اس کے شعورِ حیات اور رجائی طرزِ فکر کا ثبوت ہیں۔ سماجی اور تہذیبی سطح پر، اس معاشرے میں، مرتی اور ابھرتی ہوئی قوتوں اور قدروں کی کشمکش کے مرقعے ندیم نے 'جب بادل اُمڈے'، 'الحمدللہ'، 'کفن دفن'، 'بندگی بے چارگی' اور 'پاگل' جیسی بے مثل کہانیوں میں پیش کیے ہیں۔

ندیم کی کہانیوں میں چند خاص طرح کی منفرد لیکن علامتی سیرتیں بار بار ابھرتی ہیں اور ان سے وہ بڑا کام لیتا ہے۔ مثلاً نیم دیوانی سڑی عورتیں اور مرد۔ کم سن معصوم بچے۔ لڑکیاں، ووٹوں اور محکمۂ آبکاری کے دلال۔ جوان بیٹیوں کے بیاہ کی فکر کرنے والے ماں باپ اور بوڑھے والدین کی سرپرستانہ قیود سے باغی نوجوان — یہ سب مل کر ندیم کی کہانیوں میں بدلتے ہوئے معاشرے اور اس کی آویزش کی بڑی موثر واقعاتی تصویریں بناتے ہیں اور ان کے پیچھے ندیم کی بے مثل دردمندی اور اس کے تجربات کی شدت جھلکتی نظر آتی ہے۔

مثال کے طور پر نیم دیوانی عورتوں یا سڑی اور سنکی بوڑھوں کو لیجیے۔ یہ ندیم کی وہ مخلوق ہے جس کی روح آتاہ دکھوں، محرومیوں اور جانکاہ صدموں سے نڈھال اور زخموں سے چور ہے۔ جو گرد و پیش پھیلی ہوئی بہیمیت، شیطنت، درندگی اور سفاکی کی تاب نہ لا کر اپنے ہوش و حواس کا ایک حصہ گنوا بیٹھی۔ لیکن اس کے باوصف ان کی

روح میں محبت انسانیت اور غیرت وحمیت کی شمع ٹمٹماتی رہی۔" جلسہ" کا بوڑھا کسان "میں انسان ہوں" کا واحد متکلم "پرمیشر سنگھ" کا سردار پرمیشر سنگھ اور " بابا نور" کا بابا نور اسی نیم دیوانگی کے نمونے ہیں۔ بابا نور بھی 'وحشی' کی غیور بڑھیا کی طرح ندیم کی غیر فانی تخلیق ہے۔ وہ ہر روز صبح اپنے گاؤں سے پاس کے ڈاکخانے جاتا ہے محض یہ پوچھنے کے لیے کہ اس کے بیٹے کی کوئی چٹھی آئی یا نہیں۔ اس کہانی کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

"ڈاکخانے چلے بابا نور" دکان کے دروازے پر کھڑے ہوئے ایک نوجوان نے پوچھا۔

"ہاں بیٹا۔ جیتے رہو" بابا نور نے جواب دیا۔

پاس ہی ایک بچہ کھڑا تھا۔ تڑاک سے تالی بجا کر چلایا: "ہاہاہا بابا نور ڈاکخانے چلا"

"بھاگ جا یہاں سے" نوجوان نے بچے کو گھرکا۔

اور بابا نور جو کچھ دور گیا تھا پلٹ کر بولا "ڈانٹتے کیوں ہو بچے کو۔ ٹھیک ہی تو کہتا ہے۔ ڈاکخانے ہی تو جا رہا ہوں"

دور دور سے دوڑ کر آتے ہوئے بچے یہاں سے وہاں تک بے اختیار ہنسنے لگے اور بابا نور کے پیچھے ایک جلوس مرتب ہونے لگا۔ مگر آس پاس سے کچھ نوجوان لپک کر آئے اور بچوں کو گلیوں میں بکھیر دیا۔

بابا نور اب گاؤں سے نکل کر کھیتوں میں پہنچ گیا تھا۔ پگڈنڈی مینڈھ مینڈھ جاتی ہوئی اچانک ہرے بھرے کھیتوں میں اتر جاتی تھی تو بابا نور کی رفتار میں بہت کمی آجاتی۔ وہ گندم کے نازک پودوں سے پاؤں ہاتھ

نادر اگر اپنے ہنر اور انتھک محنت سے گھر بسانے کی آرزو کرتا ہے تو اللہ بخش گھر بنانے کی۔ اس سے پچھلے دور کی ایک کہانی 'پکّا مکان' میں بھی یار و گھر بسانے اور گھر بنانے کا خواب دیکھتا ہے اور اس مقصد کے لیے اپنی زندگی تج دیتا ہے اس طرح کی کہانیاں اور کردار ندیم کے یہاں پھیلے ہوئے انسانوں کے نئے عزائم اور نئی تعمیری فضا کی علامت بن جاتے ہیں۔ جو اس کے شعورِ حیات اور رجائی طرزِ فکر کا ثبوت ہیں۔ سماجی اور تہذیبی سطح پر، اس معاشرے میں، مرتی اور ابھرتی ہوئی قوتوں اور قدروں کی کشمکش کے مرقعے ندیم نے 'جب بادل اُمڈے'، 'الحمد للہ'، 'کفن دفن'، 'بندگی بےچارگی'، اور 'پاگل' جیسی بے مثل کہانیوں میں پیش کیے ہیں۔

ندیم کی کہانیوں میں چند خاص طرح کی منفرد لیکن علامتی سیرتیں بار بار ابھرتی ہیں اور ان سے وہ بڑا کام لیتا ہے۔ مثلاً نیم دیوانی سڑی عورتیں اور مرد۔ کم سن معصوم بچّے۔ لڑکیوں، ووٹوں اور محکمۂ آبکاری کے دلال۔ جوان بیٹیوں کے بیاہ کی فکر کرنے والے ماں باپ اور بوڑھے والدین کی سرپرستانہ قیود سے باغی نوجوان ــــ یہ سب مل کر ندیم کی کہانیوں میں بدلتے ہوئے معاشرے اور اس کی آویزش کی بڑی موثر واقعاتی تصویریں بناتے ہیں اور ان کے پیچھے ندیم کی بے مثل دردمندی اور اس کے تجربات کی شدت جھلکتی نظر آتی ہے۔

مثال کے طور پر نیم دیوانی عورتوں یا سڑی اور سنکی بوڑھوں کو لیجیے۔ یہ ندیم کی وہ مخلوق ہے جس کی روح اتاہ دکھوں، محرومیوں اور جانکاہ صدموں سے نڈھال اور زخموں سے چور ہے۔ جو گرد و پیش پھیلی ہوئی بہیمیت، شیطنت، درندگی اور سفاکی کی تاب نہ لا کر اپنے ہوش و حواس کا ایک حصّہ گنوا بیٹھی۔ لیکن اس کے باوصف ان کی

خوش ہیں دیوانگی میرؔ سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

ندیم ڈاکخانے تک پہنچتے پہنچتے بابا نور کو قاری کے دل سے اتنا قریب اتنا مانوس کر دیتا ہے کہ بابا نور کا المیہ اسے اپنا یا اپنے ہی کسی عزیز کا المیہ معلوم ہوتا ہے یہ فنی چابکدستی کا کرشمہ ہے۔

مظفر علی سید نے شاید اس لیے اس کہانی کو ندیم کے بہترین افسانوں میں شامل نہیں کیا کہ یہ جنگ کے خلاف پروپیگنڈہ کرتی ہے اور پروپیگنڈہ فن کے لباس میں قاری کے ذہن کو ہی نہیں اس کی روح کو بھی جھنجھوڑ دیتا ہے۔

'سپاہی بیٹا' میں جموں کی ماں بابا نور کا نسوانی روپ ہے جس کے اکلوتے بیٹے کی موت کی خبر رنگون سے آئی تھی۔

اور پھر 'ہیرا' کا دریام جو لام پر سے واپس آکر بہکی بہکی باتیں کرتا ہے اسے جنون کے دورے پڑتے ہیں وہ ناکارہ ہو جاتا ہے۔ اس کے بیوی بچے فاقے کرتے ہیں۔ اور ایک دن اسی مجذوبی کیفیت میں وہ اپنے دوست اور سپاہی نواز کو یاد کرتا ہے جو مورچے میں اس کے ساتھ لڑا تھا اور گولہ باری کے بعد جب وہ اس کی خبر لینے پیٹ کے بل رینگتا ہوا اس کے پاس پہنچا تو دیکھا کہ "سر کے سوا اس کے سارے جسم کو جیسے کسی نے بوٹیوں بوٹیوں کاٹ کے ڈھیر لگا دیا تھا۔ پھٹا ہوا چمڑا دھجی دھجی بنا بکھرا ہوا پڑا تھا اور ایک طرف اس کا سر پڑا تھا۔ چاند کی طرح پیلا اور معصوم سا۔ جانے موت کے بعد نواز کا چہرہ بچے کے چہرے کی طرح چھوٹا سا اور بھولا بھالا سا کیوں ہو گیا تھا اور تب اسے ایسا لگا کہ نواز نہیں مرا بہرام اس کا

بیٹا) مر گیا ہے.....‘‘

’دار و رسن‘ میں نتھو کی ماں ہے جو اپنے تصور کی آنکھوں سے موت کے وحشیانہ منظر دیکھ کر پاگل ہو جاتی ہے۔ ان نیم دیوانے کرداروں کے ذریعے ندیم صرف یہ نہیں بتاتا کہ پچھلی جنگِ عظیم کے سب سے گہرے گھاؤ برِصغیر میں پنجاب کے کسانوں کے سینے میں لگے تھے، وہ بربریت اور بہیمیت کے خلاف (خواہ وہ کسی روپ میں ہو اور کہیں ہو) اپنے سینے کی ساری نفرت، آگ اور اذیت قاری کے سینے میں منتقل کر دیتا ہے۔ ان کرداروں کی نیم دیوانگی سر برہنہ انسانیت کے لیے خود ندیم کی دیوانگی کا عکس ہے۔

ندیم حقیقت نگاری کی اس اعلیٰ روایت کا محافظ اور معمار ہے جس کی تشکیل اور آبیاری پریم چند نے کی تھی۔ پریم چند نے زندگی سے اپنی ہمہ گیر دلچسپی کی وجہ سے اُردو میں افسانے کے فروغ کی بے شمار راہیں دکھائیں۔ آج اُردو افسانے میں جہاں بھی حسن اور حقیقت کا جوہر چمک اٹھا ہے وہ پریم چند کی ہی دین ہے۔ انھوں نے پہلی بار گاؤں کی زندگی اور کسانوں کی متحرک اور جاندار تصویریں پیش کیں۔ لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ وہ ایک مدت تک زرعی جاگیردارانہ نظام کی بعض قدروں کو رواداری، سادگی، شرافت نفس، محبت اور ایثار و اخوت کا نام دے کر اپنے سینے سے لگائے رہے۔ سماجی بے انصافی، طبقاتی جبر، ضعیف الاعتقادی اور معاشی استحصال کے خلاف جہاد کرنے کے باوصف وہ گاؤں کی زندگی اور کسان کے کردار میں یہ مثالی اوصاف ضرور تلاش کر لیتے تھے۔ یہاں تک کہ ’گئو دان‘ کا ہوری بھی جاگیردارانہ معاشرے کے ان ’اوصافِ حسنہ‘ کا مجسمہ ہے۔ صرف یہی نہیں

اپنی کہانیوں اور ناولوں کے آخر میں وہ غیر فنکارانہ اور غیر نفسیاتی طور پر اپنے بعض کرداروں میں تبدیلی یا قلب ماہیئت کر کے اپنے مثالی اوصاف پیدا کر دیتے تھے اور اس طرح ان کے اجتماعی شعور اور انفرادیت پسندانہ اصلاحی نقطۂ نظر کا تضاد نمایاں ہو جاتا تھا۔

ندیم کے ابتدائی دور کے بعض افسانوں میں یہ انداز نظر ملتا ہے لیکن اس کے شعور کی بیداری اور نفسیاتی درک نے جلد ہی اس پر قابو پا لیا اور اسے قدروں کے طبقاتی، رواجی اور اضافی کردار کی بصیرت بخشی۔

'طلوع و غروب' کے دیباچے میں ندیم نے لکھا ہے،

"(پنجاب کی) سرزمین میں ایک ایسی جماعت بھی آباد ہے جو باسی روٹی اور پیاز سے پیٹ بھر کر بھی طاقتور رہ سکتی ہے .... جس کی زندگی کا ہر لمحہ سرمایہ داروں اور زمینداروں کے حکم کا تابع ہے لیکن جسے شرافت اور عصمت کی حفاظت کے لیے اپنا سر کٹا دینے میں کوئی تامل نہیں۔"

یہ بات ندیم نے اپنے وطن کی سرزمین یعنی شمالی مغربی پنجاب کے لوگوں کے بارے میں کہی ہے اور یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ وہ باوجود افلاس کے غیرت آبرو اور آن پر مر مٹنے والی جماعت تھی۔ اس کا کردار سرحدی قبائل کے حریت پسند جانباز اور جری افراد کے کردار سے مشابہ تھا۔ ندیم نے بھی انسان کی حیثیت سے فرد کی سربلندی، احساسِ نفس اور آزادروی کا پہلا سبق وہیں سیکھا تھا جو بعد میں اس کی فکر کا اور سماجی فکر کا ایک روشن نقطہ بن گیا۔ لیکن یہ تصور (اس کے افسانوں میں)

زندگی کی حقیقتوں کے ادراک اور اظہار میں مانع نہیں ہوا۔ اس لیے بھی کہ وہ تغیر پذیر معاشرے میں فرد کے طبقاتی کردار پر ہی نہیں انفرادی اور نفسیاتی کردار پر بھی یکساں نظر رکھتا ہے۔

مذکورہ مجموعے کی پہلی کہانی 'طلوع و غروب' کی نرگس جو پنجاب کی ایک الھڑ کسان دوشیزہ ہے، شہر کے ایک رئیس غضنفر کی ہوس کاری کا شکار ہو کر عصمت فروشی پر مجبور ہو جاتی ہے اور پھر 'بدنام' کی نوراں۔ 'نرم دل' کی ناجو۔ 'نامرد' کی لاڈلی۔ 'دیس خانہ' کی مریاں اور 'سفید گھوڑا' کی بلقیس ہیں جو حالات کے جبر سے عصمت و آبرو کا سودا کرنے پر آمادہ ہوتی ہیں اور کوئی سر نہیں کٹاتا۔ اور ندیم کے دل میں ان کے لیے نفرت یا حقارت نہیں بلکہ ہمدردی اور محبت کے جذبات ہی امنڈتے دکھائی دیتے ہیں وہ انھیں "سنگ ساری" کا نہیں ہمدردی اور دلجوئی کا سزاوار سمجھتا ہے۔ اس سے ان کی معصومیت اور شرافت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ اس لیے کہ یہ کردار اپنی اس آلودگی اور اس تعفن خیز تاریکی کے خلاف امکانی جدوجہد سے دریغ نہیں کرتے جس میں وہ زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ 'بدنام' کی نوراں عصمت فروشی اس لیے کرتی ہے کہ اس کا شوہر بے روزگار ہو جاتا ہے اور جب اس کا بچپن کا رفیق اور ہمسایہ اس کی عسرت کا حال جان کر اسے ایک روپیہ روز دیتا ہے تو وہ پیشہ ترک کر دیتی ہے اور آخر میں اس کا دس روپے کا نوٹ یہ کہہ کر واپس کر دیتی ہے کہ "اب اس کی ضرورت نہیں، اب میرا گھر والا نوکر ہو گیا ہے۔"

اس کا یہ مطلب نہیں کہ ندیم زندگی کے کریہہ اور تاریک پہلوؤں کو اہمیت دیتا ہے۔ طبقاتی سماج میں ہر طرف تاریکی بہیمیت اور مجرمانہ سرگرمیوں کے سوا ہے

بھی کیا؟ دولت کی غلط تقسیم اور اس سے پیدا ہونے والے حالات اور رشتے ہر قدم پر انسانی روح وضمیر کی گرانباری اور پامالی کا منظر پیش کرتے ہیں۔ ندیم کی بڑائی اس میں ہے کہ وہ اس پُر آشوب زندگی کے تضادات کی مصوری کرتے ہوئے اُس بلند تر زندگی اور اُس معصوم انسان کا ایک تصور بھی دیتا ہے جو انصاف، آزادی اور روحانی پاکیزگی کا مظہر ہے۔ اُس اعلیٰ یا برگزیدہ انسانی زندگی کے بارے میں ندیم کا تصوّر یا نقطۂ نگاہ فنّی اعتبار سے اُس کی کہانیوں کے ہر پہلو پر اثر انداز ہوتا ہے۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا، ندیم کی نظموں کی طرح اس کی کہانیاں بھی اس کے شخصی تاثر یا تجربے کا فنکارانہ اظہار ہیں، اس تاثر یا تجربے کا محرک کوئی واقعہ بھی ہو سکتا ہے کردار بھی اور کوئی سماجی یا نفسیاتی صورتِ حال بھی۔ جسے اُس نے شدّت سے محسوس کیا ہو۔ احساس و تاثر کی اس شدّت کی وجہ سے ندیم کے متعدد افسانے اپنی جذباتی فضا، مصوّرانہ کیفیت اور شاعرانہ اسلوب کے اعتبار سے رومانی نظم معلوم ہوتے ہیں اور اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ بعض افسانوں میں اس کی شاعرانہ شخصیت کا غلبہ حقیقت کے احساس کو مجروح کرتا ہے ایسی کہانیوں کی جذباتی اور تخئیلی فضا کہانی ختم کرنے کے بعد ذہن سے محو ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ کمزوری ۱۹۵۲ء کے بعد کے افسانوں میں شاذ ہی دکھائی دیتی ہے۔

دراصل ندیم کی یہ معذوری اس کی کمزوری بھی ہے اور بڑائی بھی کہ وہ اپنی کہانی سے اپنے آپ کو جُدا نہیں کرتا۔ اس لیے کہ وہ کہانی لکھتا ہی اس وقت ہے جب وہ کچھ کہنے کے لیے بے چین ہوتا ہے۔ جب وہ قاری کو کچھ دینا

چاہتا ہے۔ منٹو کسی کے بتائے ہوئے ایک فقرے یا جملے کو آگے بڑھا کر آن کی آن میں افسانہ لکھ سکتا تھا۔ اس لیے کہ اسے بات سے بات پیدا کرنے، کہانی گڑھنے اور اسے ایک ڈرامائی موڑ تک لے جانے کا گُر آتا تھا۔ مشق نے اس قدرت میں اضافہ کیا تھا۔ اس طرح کے افسانوں میں ایک معروضی اور غیر جذباتی اندازِ نظر اختیار کرنا نسبتاً آسان اور امکانی تھا (اگرچہ مجھے شک ہے کہ منٹو کی بہترین کہانیاں طنز سے عاری ہیں اور طنز جذبے کی شدّت اور تلخی کا بے محابا اظہار ہے) ندیم کے احساس و تاثر کی شدّت ضبط کی کوشش کے باوصف افسانے کی تراش اور تعمیر میں تحلیل ہو جاتی ہے اور نتیجے میں وہ اپنی اکثر کہانیوں میں کہیں نہ کہیں بیٹھا نظر آتا ہے۔ فنکار اگر اپنے فن میں موجود نہ ہو تو کہاں ہوگا؟ وہ فنکار جو اپنی تخلیقات میں معروضی یا "نیچرلزم" قسم کی واقعہ نگاری کا دعویٰ کرتے ہیں اپنے ایک ایک لفظ میں موجود ہوتے ہیں۔ سوال فنکار کی موجودگی یا عدم موجودگی کا نہیں اس کا ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے اسے افسانے کے تار و پود (TEXTURE) میں کس سلیقے سے سموتا ہے۔ اس سلیقے کا نام فنّی بصیرت اور اس کے عملی اظہار کا نام ٹکنیک ہے۔

ایک انگریز افسانہ نگار خاتون نے لکھا ہے کہ ناول اگر شادی شدہ بھری پری زندگی ہے تو افسانہ عشق کا تیر ہے جو لگتے ہی دل کو چیر جاتا ہے۔ پریم چند نے فنی پہلو پر نظر رکھ کر اس بات کو یوں کہا ہے کہ "افسانہ دھرپد کی وہ تان ہے جس میں فنکار محفل شروع ہوتے ہی اپنی تمام صلاحیتیں دکھا دیتا ہے"۔ دونوں نے افسانے میں تاثر کی وحدت اور اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ افسانے کا افسوں

کسی ایک نقطے کے گرد ہی جاگتا ہے۔ فضا کی تخلیق، اشخاص، عمل، اور مکالمے وغیرہ محض ایک وسیلہ ہوتے ہیں قاری کی توجہ کو جذب کرنے اور اس نقطے کی طرف کھینچنے کا۔ اس عمل میں باکمال فنکار ابتدائی سطروں سے ہی قاری کے اندر دلچسپی پیدا کرتا، پھر اس کا اعتماد حاصل کرتا، اس کے تخیل کو اکساتا، جذبۂ تحیر کو جگاتا، احساسات کو مرتعش کرتا اور ذہن کو روشنی بخشتا ہے۔ اور ان سارے عناصر کے تناسب اور موزونیت کا نام جمالیاتی تکمیل ہے۔

ندیم کے افسانے فن پر اس قدرت کے شاہد ہیں۔ وہ بعض دوسرے ممتاز افسانہ نگاروں کی طرح اپنے تخیل کے رنگین اور سرکش دھارے میں بہتا نہیں۔ اس پر گرفت رکھتا ہے اور اُس سے کام لینے کا ہُنر جانتا ہے۔ اسی طرح وہ اپنے احساس و تاثر کی شدت کو افسانے کے تار و پود میں ضبط و توازن سے سموتا ہے۔ جو حضرات (مثلاً انتظار حسین) ندیم کی کہانیوں میں 'جذباتیت' کا شکوہ کرتے ہیں ان کو دراصل، اصل شکایت یہ ہوتی ہے کہ ندیم اپنے قارئین کے دلوں میں اس سماجی نظام کی بہیمیت اور ان طبقوں کے خلاف جو اس کے ذمہ دار ہیں بیزاری اور نفرت کیوں پیدا کرتا ہے۔ یہ فریضہ تو سماجی اور سیاسی مدبروں اور قائدوں کا ہے۔ اور شاید انھیں یہ شکایت بھی ہے کہ وہ اتنا بڑا فریضہ انجام دینے کے باوصف اتنا محبوب اور بڑا فنکار کیوں مانا جاتا ہے۔

یوں تو ندیم کی کہانیوں میں ماحول بھی کرداروں سے کم دلچسپ نہیں ہوتا اور بعض کہانیوں میں یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ ماحول ہی سب سے دلچسپ

تہ دار اور موثر کردار تھا۔ مثال کے طور پر 'طلوع و غروب'، 'پکا مکان'، 'زلیخا' اور 'تسکین' جیسی کہانیاں۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ ان کی بہترین کہانیاں وہی ہیں جن میں ماحول کرداروں میں اور کردار کہانی میں ڈھلتے نظر آتے ہیں۔ ایسی کہانیوں میں کردار ماحول سے زیادہ زندہ اور متحرک ہوتے ہیں۔ ان کی داخلی حشر خیزی قاری کو زیادہ شدت سے متاثر کرتی ہے اور ایسے کردار اپنی واقعیت اور قوت سے وہ سب کچھ کہہ جاتے ہیں جو ندیم کہنا چاہتا ہے۔ مثلاً "شکنیں" کا غفور جو متوسط طبقے کی بڑھتی ہوئی معاشی الجھنوں کے ساتھ ساتھ اس کی کھوکھلی اقدار، نمائشی امارت، جھوٹی عزت اور وضع داری کی علامت بن گیا ہے۔ اس کو ندیم نے جس مہارت سے ایک جیتا جاگتا انفرادی پیکر دیا ہے اور جس خوبی سے اس کے ظاہر اور باطن، فریب اور حقیقت کے تضاد کو اُبھارا ہے وہ اس کے فن کا کمال ہے۔

میں نے عرض کیا تھا کہ جیسے جیسے اور جس سرعت سے پاکستانی معاشرے میں فرد کی کشمکش بڑھی، اس کی اہمیت میں اضافہ ہوا، اسی نسبت سے اس کا کردار بھی زیادہ پیچیدہ ہوتا گیا۔ ہر اچھے فنکار کی طرح ندیم کا حساس تخلیقی ذہن بھی اس بڑھتی ہوئی کشمکش کی نبض ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بدلتی ہوئی نفسی اور نفسیاتی حقیقتوں پر اس کی گرفت نے افسانوں کو زیادہ دلکش اور موثر بنا دیا ہے۔ 'وحشی' کی سڑی لیکن غیرت مند بڑھیا۔ 'جن دانس' کے ماسٹر یونس اور بیگیاں، 'آئینہ' کی ماسی نشو، 'کھمبا' کے شیخ جی اور 'سلطان' کا سلطان یہ اور ایسی اَن گنت کہانیاں ہیں جن کی بنیاد کسی ایک کردار کے تجزیۂ نفس پر ہے۔ یہ کردار قاری کو

متاثر ہی نہیں کرتے اُس پر ایک طبقاتی معاشرے میں مسخ ہونے والی انسانی فطرت اور انسانی کردار کے اسرار بھی کھولتے ہیں۔

ان کے متوازی ندیم نے ایسی کامیاب کہانیاں بھی لکھی ہیں جن میں فضا کا احساس اور ایک واقعے کا موثر اظہار ہی نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن ان کہانیوں میں بھی ندیم کی ژرف بینی نے ایسی سیرتیں تراشی ہیں جو ایک دوسرے سے الگ پہچانی جاتی ہیں۔ ندیم ان کی شبیہہ کا، ان کے حسی اور جذباتی وجود کا کوئی ایک گوشہ ایسی ایمانی قوت سے دکھاتا ہے کہ قاری کے ذہن میں وہ نقش پھیل کر ایک اچھوتا اور مانوس وجود بن جاتا ہے۔ اس طرح کہ وہ افسانے کی فضا سے باہر بھی اسے چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ لیکن یہ قدرت ندیم کو پریم چند کی طرح صرف گاؤں یا متوسط طبقے کے اشخاص کی سیرت نگاری میں حاصل ہوئی ہے۔ اعلیٰ اور بورژوا طبقے کی سیرتیں ندیم کے یہاں بھی اسی طرح بے کیف اور تخیئلی ہو جاتی ہیں جس طرح پریم چند کے یہاں۔ اور یہ ایسی بدیہی حقیقت ہے جسے ثابت کرنے کی ضرورت نہیں۔

میں نے ندیم کے سلسلے میں پریم چند کا ذکر شاید بار بار کیا ہے۔ دراصل میرا خیال ہے کہ دونوں کے اسلوب فن میں ہی نہیں، سوانح اور سیرت میں بھی گہری مشابہت ہے۔ دونوں کی پیدائش اور ابتدائی ذہنی تربیت گاؤں کے کھلے ہوئے پُر فضا ماحول میں ہوئی۔ دونوں نے گاؤں کی انمول دین فطری سادگی، دردمندی، معصومیت اور احساسِ غیرت کو عزیز رکھا۔ دونوں نے دیہی معاشرہ ماحول اور کسان کی روح کو سمجھا۔ دونوں بچپن ہی سے سخت قسم کے مشکر خمد

(بقول محمد طفیل شکر چور) ہیں۔ (پریم چند بسترِ مرگ پر پڑی ہوئی اپنی ماں کے سرہانے رکھی ہوئی بوتل سے بھی نظر بچا کر شکر کھا لیا کرتے تھے) دونوں نے عنفوانِ شباب میں کسی لڑکی سے بڑا ہیجانی لیکن ناکام عشق کیا۔ دونوں نے ابتدا میں سرکاری ملازمت کی۔ ایک سب انسپکٹر آبکاری اور دوسرے سب انسپکٹر مدارس ہو کر قریہ قریہ گھومتے رہے۔ دونوں نے دوسرے عشق یعنی سماجی اور سیاسی آدرشوں کے نام پر سرکاری ملازمتوں سے استعفیٰ دیا اور پھر ادبی اور صحافتی مشاغل میں زندگی گزار دی۔ نجی زندگی میں دونوں کی دیہقانی سادگی اور بھولپن، ایثار و انکسار اور شرافت نفس نے ہمیشہ دوسروں کو متاثر کیا۔ دونوں ہمیشہ گھاٹے کے سودے کرتے رہے۔ دونوں کے دلوں میں سرمایہ دار اور بورژوا طبقے سے نفرت اُس طبقے کے افراد سے گھلنے ملنے اور اس کی نفسیات کو سمجھنے کے مانع رہی۔ دونوں کے وطن پرستانہ جذبات بڑھتے ہوئے سیاسی شعور پر اثر انداز ہوتے رہے۔ دونوں نے کسی سیاسی جماعت کے مسلک کو اپنی تخلیقی سرگرمیوں میں کبھی مشعلِ ہدایت نہیں بنایا۔ لیکن ان اوصاف اور ایسے چند دوسرے مشترک عناصر کے باوجود ندیم کی شخصیت (خصوصاً وہ جو ان کے فن میں نمایاں ہوئی ہے) پریم چند کی شخصیت سے زیادہ خود آگاہ، بیدار اور تہ دار نظر آتی ہے۔ اس کا صحیح مطالعہ تو اسی وقت ممکن ہے جب ندیم کے بارے میں سوانحی تفصیلات سامنے ہوں لیکن یہاں میں صرف ایک پہلو کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ پریم چند کی طرح ندیم کو بھی اس پر اصرار ہے کہ "دنیا کی ہر عورت کسی کی بیٹی، بیوی، بہن یا ماں ہوتی ہے۔" اس لیے اس کو اسی نظر سے

دیکھنا چاہیے۔ ان کے دوستوں کا بیان ہے کہ وہ اپنی نجی زندگی میں بھی کچھ ایسے ہی 'اخلاقی انسان' واقع ہوئے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ اپنی کہانیوں میں بے حجاب ہونے والا ندیم نسوانی حسن کی پرستش کرتا ہے۔ وہ حسن کو خیالی نہیں مادی پیکر میں تلاش کرتا ہے۔ اس کے باطنی وجود میں ایک کشمکش ضرور ہے ـــ شاید جسم اور روح کے تقاضوں کی 'بشریت کی ترغیب اور انسانیت کی تہذیب کے اساسی آدرشوں کی۔ لیکن کم از کم فن کی سطح پر اس کشمکش میں جسم اور بشری جذبہ ہی غالب نظر آتا ہے۔ اس سلسلے میں ممکن ہے ان کی بعض ناکامیاں اور محرومیاں (جن کا ذکر طفیل صاحب نے کیا ہے) ذہن و احساس کی الجھنیں بن کر دبے پاؤں ان کے فن پر اثر انداز ہوئی ہوں۔ مجھے وہ اپنے ان گنت کرداروں کی اوٹ میں بیٹھے نظر آتے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ ان کے پردے میں انھیں خود اپنا، اپنے تجربات کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر 'جوانی کا جنازہ' کا غونث 'طلوع و غروب' کا سنبل۔ 'نامرد' کا سلیم میاں۔ 'کھمبا' کے شیخ جی۔ 'سفید گھوڑا' کا رؤف اور ایسے ہی دوسرے کردار۔ ان کہانیوں اور کرداروں میں ندیم اپنی شخصیت اور تجربات کی ان آتشیں لہروں کو بے حجاب کرتے ہیں جو انھیں بے چین رکھتی ہیں اور جو شاید دنیا والوں کی نظروں سے اوجھل رہیں۔ صرف یہی نہیں ندیم کی کہانیوں میں لفظی تصویروں یا تمثالوں کا مطالعہ بھی ان کی شخصیت کی بعض تہوں کو کھولتا ہے۔ یوں تو ان کی جمال پرستی اور حسیت (SENSUOUSNESS) تمام تمثالوں میں رنگ بھرتی ہے لیکن جب کسی نوخیز الھڑ دوشیزہ کی کافر جوانی کا ذکر آتا ہے تو ندیم کے تخیل اور قلم میں ایک

نشاط آفریں جولانی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی محض اتفاق نہیں ہے کہ ندیم کے نسوانی کردار مردانہ کرداروں کے مقابلے میں زیادہ دلکش، موثر اور زیادہ گہرے مشاہدے اور مہارت سے تراشے ہوئے کردار ہیں۔ اس کی کئی کہانیوں میں ایسے مواقع آتے ہیں جب ماں باپ اچانک یہ دریافت کرتے ہیں کہ ان کی بیٹی جوان ہو گئی ہے۔ ایسے میں بظاہر والدین کی نگاہوں سے لیکن دراصل خود اپنی نگاہوں سے ندیم جوانی اور جسم کی فسوں خیز اداؤں کو دیکھتا ہے۔ "بیٹے بیٹیاں" کا یہ پیرا۔

"ہادی کمہار رات بھر خنکی کے مارے گٹھری بنا پڑا رہا۔ صبح کو اٹھا تو اسے محسوس ہوا کہ کھری چارپائی پر کوئی سو تو ضرور رہا ہے لیکن وہ نازو نہیں ہے۔ وہ تو کوئی اور عورت ہے۔

نازو چت لیٹی ہوئی تھی۔ اس کا کالا تہمد گھٹنوں تک چڑھ آیا تھا اور چھینٹ کا کرتہ اس کے جسم پر کچھ یوں کس گیا تھا جیسے اس نے ایک بھی گہری سانس لی تو جگہ جگہ سے مسک جائے گا۔ نازو کی چوٹی اس کی گردن کے ارد گرد سانپ کی طرح لپٹ گئی تھی اور جو چادر اس نے اوپر اوڑھنے کے بجائے نیچے بچھالی تھی وہ زمین پر ڈھیر پڑی تھی۔

اچانک نازو نے ایک عجیب سی کروٹ لی۔ کروٹ لیتے ہوئے اس نے جسم کو چارپائی کے موٹے بان کے ساتھ اتنی سختی سے رگڑا کہ بان چھر چھر بول اٹھا۔ وہ دائیں طرف پلٹی۔ پھر الٹی ہو کر بائیں

کروٹ آگئی۔ مگر رکی نہیں بلکہ پھر سے چت لیٹ گئی اور ہادی کمہار کو ایسا لگا جیسے بازو کے کرتے کا تنہا بٹن پٹاخے کی طرح ٹوٹ کر اسے ننگا کر دے گا۔"

اسی مجموعے کی ایک دوسری کہانی 'نصیب' کی یہ ابتدائی سطریں دیکھیے:

"اس وقت رضیہ نے ہفتہ بھر کے چیکٹ کپڑے پہن رکھے تھے۔ لٹھے کی شلوار کے پائنچے بالکل سیاہ ہو رہے تھے۔ جمپر کا دامن صافی کی طرح میلا تھا اور بالوں نے اُجڑ کر مانگ کو غائب کر دیا تھا۔ وہ ایک دھجی کو بھگو بھگو کر دری کے حاشیے پر رگڑ رہی تھی۔ ہر رگڑ کے ساتھ اس کی آستین کہنی تک ہٹ جاتی تھی اور میلے ہاتھوں کے پیچھے اس کی کلائی کا صندل چمک جاتا تھا۔ رئیسہ بیگم کو سب سے پہلے ان ہی سڈول بازوؤں نے رضیہ کیطرف متوجہ کیا اور جب پہلی بار رضیہ کے بازو کا کوندا لپکا وہ ذرا سی چونکی اور پھر رضیہ کی طرف یوں دیکھنے لگی جیسے اسے نئے سرے سے پہچاننے کی کوشش کر رہی ہو۔

اچھا تو رضیہ بیٹی یہ تم ہو! ـــ یہ ہو تم ـــ تمھاری جھکی ہوئی لانبی آنکھوں کے گوشوں میں سے یہ جگنو سے کیسے جھانک رہے ہیں۔ تمھارے بال ایک دم اتنے کیوں بڑھ آئے ہیں کہ فرش کو چھو رہے ہیں! یہ کیسے ننھے ننھے بھنور ہیں جو تمھارے گالوں میں بن بن کر ٹوٹ رہے ہیں۔ تمھارا جسم یوں بھرا بھرا سا کیوں

لگتا ہے جیسے تم نے جمپر پہننے کے بجائے مڑھ رکھا ہے اور بیٹی
تمھاری جلد چمک کیوں رہی ہے! چمک نہیں رہی تو تمھارے جمپر
کے پیچھے یہ آگ سی کیوں جل رہی ہے!"

دوسری متعدد کہانیوں میں بھی اسی طرح کے لفظی پیکر مادی اور نسوانی حسن کی بے نام اداؤں سے ندیم کی گہری وابستگی کا احساس دلاتے ہیں اور یہ وہ وصف ہے جو اس کی شاعری اور افسانے میں نہ صرف مشترک ہے بلکہ نمایاں ہے۔ ممکن ہے بعض حضرات کہیں کہ ندیم نے منٹو کی کہانیوں میں عورت کے جسم کے لذت انگیز بیان پر شدید اعتراض کیا ہے اور خود اس کی کہانیوں میں عورت باوجود لباس کے جس طرح عریاں نظر آتی ہے وہ لذت کے احساس سے عاری نہیں۔ اس حقیقت کی تردید ممکن نہیں لیکن اس بات کی صراحت ضروری ہے کہ ندیم کے یہاں اس طرح کی عریانی کبھی مقصود بالذات نہیں ہوتی وہ کہانی کا مرکزی نقطہ نہیں بنتی اور اکثر کہانی میں حسن کاری کا ایک وسیلہ یا جزبنکر آرٹ کے موزوں ومناسب لباس میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ وہ جسم کی دلآویزی اور جنسی ہیجان پر نظر رکھتا ہے لیکن جنسی مسائل کو وہ سماجی مسائل سے الگ کر کے نہیں دیکھتا۔ وہ منٹو کی طرح "عورت کو صرف شہوت کا مجسمہ" نہیں سمجھتا۔ اس کا وجود، ندیم کے نزدیک، ان گنت جذباتی ذہنی اور سماجی رشتوں سے عبارت ہے اور کہانی کے مجموعی تاثر میں یہ رشتے ہی نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔

لفظی پیکروں یا تمثالوں کے نقطۂ نگاہ سے ندیم کی شاعری کی طرح افسانوں کا مطالعہ بھی اس کی شخصیت کے بارے میں دلچسپ حقائق کا انکشاف

کرتا ہے۔ مثلاً کھیتوں کی ہریالی، اُبھرتا ہوا سورج، پہاڑوں کی چوٹیاں، اندھیری رات میں چمکتے ہوئے جگنو، چاند اور تارے اور اگر کچھ نہیں تو بجلی (مکمل تیرہ و تار رات ندیم کی کہانیوں میں شاذ و نادر ملتی ہے) موسیقی اور اس کے تلازمات اور بادل بار بار اس کے افسانوں میں اُبھرتے ہیں اور یہ سب ندیم کے دیہقانی احساس و نظر، اس کی بے مثل رجائیت، بلند نگاہی اور گرد و پیش کی زندگی اور فطرت سے اُس کے گہرے رابطوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ میں نے عرض کیا ہے کہ اس زاویۂ نظر سے ندیم کی کہانیوں کا مطالعہ میرا موضوع نہیں ہے۔ اس لیے صرف ایک مثال پر اکتفا کرتا ہوں۔

فطرت کے بعض دوسرے مظاہر کی طرح بادل ندیم کی کہانیوں میں بہت اہم رول ادا کرتے ہیں۔ چند کہانیوں مثلاً 'اکیلی' اور 'جب بادل امڈے' میں یہ کافر گھٹائیں ایک کردار کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں اس لیے کہ ان کے بغیر ان کہانیوں کی تکمیل اور ان کے تاثر کی ترسیل کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ندیم نے بادلوں کے ہر موڈ، ہر ادا اور ہر رنگ کا مطالعہ ایسی دلچسپی سے کیا ہے کہ وہ اس کے تخیل کی فضا میں اُڑتے رہتے ہیں جیسے کسی جھیل پر آبی پرندے ـــــ یہ گھٹائیں جو ہمارے ملک میں زندگی کی علامت ہیں (صرف کسان کے لیے نہیں ہر انسان کے لیے) اور جو حیات بخشی کے ساتھ ساتھ رنگینی اور سرشاری بکھیرتی ہیں۔ روح اور جسم کو تڑپاتی ہیں ـــ ندیم کو بہت عزیز ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مختلف النوع جذبات اور کیفیات کو بیان کرتے ہوئے اکثر بادلوں کا سہارا لیتا ہے۔ صرف ایک کہانی 'نامرد' کے یہ پانچ لفظی پیکر دیکھیے۔

۱۔ " اور پھر جگنوں مسکرا دی بھادوں کے بادلوں میں لپکتے ہوئے کوندے کی طرح ۔"

۲۔ " اس کے بالوں کی چند لٹیں اس کے چہرے پر بکھر کر تڑپ رہی تھیں اور پھر جب چاند کی طرف دیکھا تو اُس پر مٹیلے بادلوں کی لہریں سی چھا رہی تھیں۔"

۳۔ مصیبتوں کا کیا ہے بھادوں کے بادلوں کی طرح آتی بھی ہیں اور گزر بھی جاتی ہیں۔

۴۔ " ..... پھر ہم نے ایک دوسرے کی باہوں کو جکڑ لیا۔ شہد کی مکھیاں چھتے کے ارد گرد سرسرانے لگیں۔ میرے کانوں کی گونج بادلوں کی گڑگڑاہٹوں سے ٹکّر لے رہی تھی۔"

۵۔ اچانک نیند بھری فضا میں ٹنٹناہٹوں کے کوندے لپک گئے۔

اب ایک دوسری کہانی 'اکیلی' میں (جو ایک جوان کنواری لڑکی کی تنہائی اور شدید باطنی کشمکش کا مرقع ہے) بادل کی رنگارنگ ادائیں دیکھیے۔

۱۔ تمہی بتاؤ۔ جب گہرے کالے بادل سے سورج نکلتا ہے اور تمہیں معلوم ہوتا ہے کہ دوسرا کالا بادل اسے نگل جانے کے لیے بڑھا آ رہا ہے تو اُس تھوڑی سی دھوپ کے سنہرے خزانے سے تم اپنی جھولیاں نہیں بھر لیتیں۔"

۲۔ اچھا تو اُس پری کی کہانی سنو گے جس نے بادلوں کا لباس پہنا اس پر کرنوں کی کناری ٹانکی۔"

۳۔ پھر جب گرجتی بجتی گھٹا اٹھتی تھی اور اس اکیلی بدلی کو اپنی طرف کھینچ کر اسے اپنے آپ میں مدغم کر لیتی تھی تو اسے بدلی پر رونا آجاتا تھا مگر بدلی کا بھلا اسی میں تھا کہ وہ گھٹا میں مل جائے۔"

۴۔ بھاری بھاری بادلوں کے خیمے ہر وقت تنے رہتے۔ ہوائیں چلتیں فضا میں نمی تیرتی رہتی اور اگر بادلوں سے بچ بچا کر کبھی سورج نکلتا تو بدحواس سا نظر آتا۔"

۵۔ ایک بادل یوں دہاڑا جیسے اس میں ابھی شگاف پڑ جائے گا۔

۶۔ "جمو چولا اتارتے ہوئے بولا' ساون کی بدلی کا کوئی اعتبار نہیں۔"

۷۔ اچانک بادل اس زور سے ٹکرائے جیسے بے جان ہو کر زمین پر آ رہیں گے وہ مسجد کی باہر نکلی ہوئی محراب کی اوٹ میں ہو گئی۔ ۔ ۔ ۔ لباس اس کے جسم سے چمٹ گیا۔ ۔ ۔ ۔ بال بھیگ کر ماتھے پر چپک گئے اور دوپٹہ تو جیسے رہا ہی نہیں جیسے وہ چولے کے ساتھ گھل مل گیا ہے اور چولے کا ڈھیلا بٹن اور پھر عین سینے پر اتنا بڑا شگاف! ایک لمحے کے لیے اسے بادل کے شگاف میں سورج کا خیال آیا اور پھر سوچا' سچ مچ اگر کوئی مجھے اس حالت میں دیکھ پائے تو کیا کہے کیا سوچے۔"

۸۔ سلیٹی گھٹا جھک کر جیسے پڑوس میں نیم کی آخری پھننگ کو چھو رہی تھی اور بوندیں بوچھار بن گئی تھیں" ہائے ری یہ کمبخت کافر گھٹائیں نہ سوچیں نہ سمجھیں بس جب چاہا برس پڑیں جیسے انھیں کے دادا کی جاگیر ہے ساری زمین۔ نگوڑی کلموہیاں ۔" اور گھٹا نے بگڑ کر اپنا سارا خزانہ اُلٹ دیا۔"

کون کہہ سکتا ہے کہ یہ سانس لیتے چلتے پھرتے، سوچتے محسوس کرتے، بولتے بجتے، تڑپتے، گرجتے، برستے بادل ندیم کی جذباتی اور تخیلی دنیا میں ہلچل نہیں مچاتے۔

ندیم کی اکثر کہانیوں میں زندگی کا کوئی ایک واقعہ ہی اپنی گہرائی اور شدت کے اعتبار سے قاری کو متاثر کرتا ہے لیکن اس نے ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جن کا مجموعی تاثر اکثر ایسا نہیں ہوتا کہ اسے آسانی سے بیان کر دیا جائے۔ اس تاثر کو اپنے وجود میں جذب کرتے ہوئے ایک باشعور قاری کبھی کبھی خود اپنے ذہنی تعصبات اور بعض اقدار کی قطعیت کے احتساب پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ تاثر محض آگہی یا روشنی نہیں دیتا بلکہ روشن اور مسلمہ حقیقتوں کو بھی دھندلا بنا دیتا ہے۔ یہ کہیں جواب کی صورت اختیار کرتا ہے تو کہیں سوالوں کی۔ بعض کہانیوں کی محدود اور مانوس فضا اپنے گہرے تاثر اور رمزی قوت سے ایک لامحدود اور آفاقی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس طرح کی کہانیوں میں مثالاً 'پرمیشر سنگھ' 'پاؤں کا کانٹا' 'خونِ جگر' 'الحمدللہ' 'کھمبا' 'نامرد' اور 'جن وانس' کا نام لیا جا سکتا ہے۔ 'جن وانس' کو لیجیے۔ بظاہر یہ ایک عشقیہ کہانی ہے۔ منشی اللہ یار میراثن بانو سے عشق کرتا ہے۔ بانو ماسٹر یونس سے۔ ماسٹر یونس بیگماں سے اور بیگماں راجہ سے۔ چاروں اس بلاخیز جذبے کی دھیمی دھیمی آنچ میں خاموشی سے سلگتے رہتے ہیں۔ اور اس کے افسوں سے اس بھری دنیا میں خود کو تنہا محسوس کرتے ہیں۔ یہ عشق کا ازلی مثلث نہیں مربع ہے۔ ندیم نے اس کی توسیع کر کے جہاں کہانی کو روایتی عشقیہ افسانے کے ڈھیر سے ہٹا کر اس میں حقیقت کا رنگ بھرا ہے وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ یہ محض اتفاق کا المیہ نہیں عام انسانی زندگی کا المیہ ہے۔ انسانی سماج کا المیہ ہے۔ انسان کی تنہائی اکثر اس کے جذبۂ عشق کی گھٹن، ناآسودگی، محرومی اور کرب کا نتیجہ ہوتی ہے۔ منشی اللہ یار کہتے ہیں۔

"اکیلے تو ہم جیسے ہوتے ہیں کہ گھر میں بیوی ہے۔ بچے ہیں مگر باہر گلی میں آؤ تو جیسے پنجرے میں سے نکلے ہو۔"

اس لیے کہ

"ہم سماجی مقامات کے کھونٹوں کے ساتھ کتوں کی طرح بندھے ہوئے ہیں اور ہم زنجیر توڑ کر بھاگیں گے تو آوارہ کہلائیں گے۔"

یوں تو اس کہانی کا تاثر قاری کے دل میں متعدد سوالات پیدا کرتا ہے لیکن یہ سوال کہ کیا عشق دو انسانوں کے درمیان کشش، ارتباط اور جذباتی سطح پر دونوں کے باہمی ردعمل کے تواتر کا نام ہے یا اس کے ماورا اس جذبے کی اپنی حقیقت ہے اپنا وجود ہے؟ کیا وہ جنسی جبلّت کا تابع ہے یا اس سے علیحدہ اپنی کوئی مستقل حیثیت رکھتا ہے؟ بنیادی اہمیت اختیار کر لیتا ہے اس طرح کے ابدی اور کائناتی مسائل بھی ندیم کی کہانیوں میں قاری کو سوچنے پر اکساتے ہیں۔

مواد اور موضوع کے اعتبار سے ندیم کی کہانیوں میں جو تنوع ہے تکنیک میں ایسا اور اتنا تنوع نظر نہیں آتا۔ بیشتر کہانیوں کا اسلوب بیانیہ ہے۔ ایک ہمہ داں راوی کی طرح وہ سادگی اور روانی سے اشخاص اور واقعات کے بارے میں بتاتا رہتا ہے ــــ اس کے بعد واحد متکلم کے انداز میں لکھی جانے والی کہانیاں ہیں۔ کہانی کہنے کے یہ دونوں انداز افسانے کی قدیم اور کلاسیکی روایت کا بنیادی جزو رہے ہیں جو افسانہ نگار کو اظہار و ابلاغ کی بیش از بیش آسانیاں فراہم کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر "بازارِ حیات" اور "برگِ حنا" کی ۲۳ کہانیوں میں ۱۶ بیانیہ، ۵ واحد متکلم کے انداز میں اور ایک 'خونِ جگر' طویل مکتوب کی شکل میں ہے جو

حقیقت میں واحد متکلم ہی کی ایک صورت ہے۔ ان کہانیوں کی ٹکنیک میں کوئی ایسی طرفگی، آراستگی یا پیچیدگی نہیں جو کہانی پڑھتے ہوئے قاری کو اپنی طرف متوجہ کرلے اور یہ ندیم کی کامیابی اور فن پر اس کی گرفت کا ایک بڑا ثبوت ہے۔ اگر ان کہانیوں کی سیدھی سادی ٹکنیک اور فنی تکمیل کا قریب سے مطالعہ کیا جائے تو ندیم کی فنکاری کی مہارت، دقت اور نزاکت کا احساس ہوگا اور اندازہ ہوگا کہ ان کی ٹکنیک اتنی سیدھی سادی نہیں جتنی نظر آتی ہے۔

دراصل افسانے میں فنی ضرورتوں کے احساس وشعور کے اعتبار سے ندیم نے اپنے تجربے، مواد، موضوع اور نقطۂ نگاہ کی رہبری کے سوا کسی ترغیب کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ نہ ہی کسی غیر ملکی افسانہ نگار کی پیروی کی۔ اس کے فن کا عام اسلوب چیخوف اور گورکی کے فن کی ایک امتزاجی صورت ہے۔ ہندوستانی ادیبوں میں ندیم کی کہانیوں میں پریم چند، ٹیگور اور منٹو کے فن کا عکس نظر آتا ہے۔ گاؤں کسان اور محنت کش عوام کی زندگی سے اس کی گہری دلچسپی، ہمدردی اور طبقاتی بصیرت اکثر پریم چند کی یاد دلاتی ہے۔ فطرت کے مظاہر سے دلچسپی، نازک اور لطیف انسانی جذبات کی تحلیل اور انسان کی ازلی معصومیت پر ایمان ایسے اوصاف ہیں جو ٹیگور کی کہانیوں میں نمایاں رہے ہیں۔ آخر میں فنکاری کے میدان میں ندیم کی متعدد کہانیوں کا آغاز، عروج اور انجام منٹو کی مہارت فن کا عکس معلوم ہوتا ہے۔ یہ اثر پذیری جس حد تک بھی ہو غیر شعوری معلوم ہوتی ہے۔ اس سے ندیم کے فن کی انفرادیت اور قدر و قیمت کم نہیں ہوتی۔

آزاد انصاری

تقسیم سے قبل اس صدی کے ممتاز اور صاحب طرز غزل گو شعرا میں حسرتؔ فانیؔ، اصغرؔ اور جگرؔ کا نام سرِ فہرست رہا ہے۔ ان کی رچی ہوئی، روشن انفرادیت بیک نظر اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے۔ تاہم ان کے معاصرین میں چند غزل گو شاعر ایسے بھی ہیں جنھوں نے غزل کی بہترین روایات کو تازہ کاری اور تخلیقی حسن کے ساتھ برتا اور پیش کیا۔ ان کی انفرادیت کا رنگ اتنا تیکھا اور شوخ تو نہیں لیکن ان کا کلام بے رنگ بھی نہیں۔ ان کا ایک اپنا انداز ہے۔ بات کہنے کا اپنا اسلوب ہے۔ ان کے تجربات میں تازگی، احساسات میں کیفیت ہے اور انھوں نے اپنے عہد کی ذہنی اور جذباتی فضا کو غزل کے لطیف پیکر میں سمونے کی پر خلوص کوشش کی ہے۔ ان شعرا میں آزاد انصاری کا نام نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔

الطاف احمد آزاد انصاری کا وطن سہارنپور تھا۔[1] ۱۸۷۱ء میں علما کے ایک ممتاز خاندان میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۹۰ء سے باضابطہ شعر کہنے اور مشاعروں میں شرکت کرنے لگے اور سال وفات یعنی ۱۹۴۱ء تک یہ مشغلہ جاری رہا۔ اس طرح ان کی مشقِ سخن کم و بیش نصف صدی پر محیط ہے۔ یہ مدت ایک باصلاحیت شاعر کی شخصیت کو بنانے اور اسے شہرت و ناموری کی اعلیٰ منزلوں تک پہنچانے کے لیے کم نہیں۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اس طویل مشقِ سخن کے باوجود آزاد کی شخصیت شاعری اور شہرت کچھ دبی دبی سی رہی اور اسے نشو و نما پانے یا نکھرنے کا زیادہ موقع نہیں مل سکا۔

دراصل آزاد کی ابتدائی تعلیم و تربیت ایسے ماحول میں ہوئی اور آگے چل کر ان کی زندگی کچھ ایسے حالات و حوادث سے دوچار ہوئی جو ان کی فطری صلاحیتوں کی تہذیب اور مناسب اظہار میں مانع رہے۔ بیس سال کی عمر تک وہ ایک قدامت پسند محدود فضا میں عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کرتے رہے۔ اپنے مجموعۂ کلام "معارف جمیل" کے دیباچے میں لکھتے ہیں: "ہم اپنے ننہال میں ایسے ماحول میں پرورش اور تعلیم پانے پر مجبور ہوئے کہ جہاں جدید تعلیم اس زمانے میں کفر سمجھی جاتی تھی۔" بعد میں جب تلاشِ معاش کی فکر دامنگیر ہوئی تو کچھ طب اور ڈاکٹری پڑھی اور کم و بیش بیس سال تک دہرہ دون، کان پور، علی گڑھ اور دہلی میں مطب کرنے اور

---

[1] چونکہ آزاد کی زندگی کے حالات سے کم لوگ آشنا ہیں اس لیے یہاں چند اشارے کر دیئے گئے ہیں۔

روزی کمانے کی ناکام کوشش کرتے رہے۔ بالآخر مایوس اور پریشان ہو کر ۱۹۲۳ء میں عینک فروشی کا کاروبار شروع کیا جو اُس دور میں ہمارے غزل گو شعرا کا محبوب مشغلہ یا پیشہ تھا۔ آزاد کی زندگی کے آخری ایام حیدرآباد میں بسر ہوئے لیکن ان کے خطوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ آسودگی اور معاشی فراغت انھیں کبھی نصیب نہ ہو سکی۔

آزاد کی اپنی تحریروں اور ان کے بعض احباب کے بیانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ بہت سادہ دل، بے ریا، مخلص اور معصوم آدمی تھے۔ وہ مولانا حالی کے عزیز شاگرد تھے۔ نام تو دونوں کا ایک تھا ہی۔ کردار اور افتادِ مزاج میں بھی مشابہت تھی۔ شاید آزاد نے استاد کی حیثیت سے حالی کا انتخاب اپنی افتادِ طبیعت کی مناسبت سے کیا ہو۔ لیکن حالی نے مسلسل مطالعہ، مشاہدہ اور ذاتی غور و فکر سے اپنی شخصیت اور شعور میں جو وسعت، استقامت اور وزن و وقار پیدا کر لیا تھا، وہ آزاد کا حصہ نہ بن سکا۔ اپنے معاصرین مثلاً جگر، جوش ملیح آبادی اور ساغر نظامی سے ان کے بے تکلف دوستانہ مراسم تھے۔ ان میں سے کچھ ان سے عزت اور محبت سے پیش آتے تھے لیکن بعض رندمشرب ان کی سادگی اور زہد پروری سے لطف لیتے اور اپنی محفلیں گرماتے تھے۔ اس کے اور جدید تعلیم سے محرومی کے نتیجے میں ان کے اندر ایک طرح کا احساسِ کمتری بھی پرورش پاتا رہا۔ اپنے مجموعہ کلام کے دیباچے میں جہاں انھوں نے اپنے کلام کے محاسن پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے وہ ان کے قلب کی سادگی اور احساسِ کمتری دونوں کا آئینہ دار ہے۔ دیباچے میں اپنی ابتدائی مشق کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں: "ہم اتباع کرنا چاہتے تھے میر و غالب وغیرہ کا اور

شعر نکلتے تھے داغ و امیر وغیرہ کا رنگ لیے ہوئے"۔ یہ جملہ ان کی معصومانہ حق گوئی کے ساتھ ساتھ ان کے مزاج کی ایک خاص افتاد کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور وہ ہے جذبات کی رنگینی اور زبان و بیان کے حسن سے وابستگی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ ایک مدت تک ذوق کو اردو کا سب سے بڑا شاعر مانتے رہے اور ان کے رنگ میں شعر کہتے رہے۔

۱۸۹۵ء میں آزاد حالی کے شاگرد ہوئے اور تقریباً اٹھارہ سال تک اُن سے اصلاح لیتے رہے۔ حالی کی ہدایت اور رہبری نے آزاد کا مذاق سخن یکسر بدل دیا اور انھوں نے نوجوانی کی وہ ساڑھے تین سو غزلیں نذرِ آتش کر دیں جو وہ ذوق داغ، امیر اور جلال کے رنگ میں کہتے رہے تھے۔ حالی کے اثر سے آزاد کی غزل گوئی رسمی اور روایتی مضامین، رنگینی کے نام پر جذباتی سطحیت اور صنعت گری و مبالغہ آرائی سے ہمیشہ کے لیے پاک ہو گئی۔ تاہم حالی کی طرح غزل کو ایک نئی معنویت دینے اور فکر و خیال کے اعتبار سے اس کے دامن کو وسیع تر کرنے کا حوصلہ ان میں نہیں تھا۔

آزاد غزل کے رسیا اور اس کے پرستار تھے۔ حالی سے عقیدت اور استفادہ کے باوصف غزل ان کے نزدیک روحِ شاعری ہے۔ غزل کی حمایت میں انھوں نے نظم خصوصاً نظمِ جدید کی مخالفت سے بھی دریغ نہیں کیا۔ چنانچہ جنوری ۱۹۳۷ء کے ماہنامہ 'جامعہ' میں غزل کی حمایت میں ان کا ایک مضمون شائع ہوا تھا جس میں دلائل کے ساتھ ان تمام اعتراضات کا جواب دیا گیا تھا جن کا غزل ان دنوں نشانہ بنی ہوئی تھی۔ مثلاً یہ کہ غزل میں معشوق کے لیے صیغۂ تذکیر استعمال ہوتا ہے۔

غزل میں اساتذہ کے مضامین کو دہرایا جاتا ہے۔ اس کا معشوق ناممکنات کا پیکر ہوتا ہے۔ غزل بالہوسی اور پست خیالی سکھاتی ہے۔ اسی مضمون میں ایک موقع پر لکھتے ہیں :

"آخر نظم گو حضرات ہی کیا تیر مارتے ہیں۔ یہی نا کہ ایک مفرد خیال کو دس پندرہ یا بیس پچیس اشعار میں پھیلا کر ایک کافی حد تک شرح و بسط سے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔" "غزل گو شخص اسی پھیلے ہوئے خیال کو سمیٹ کر اور اپنے مخصوص متغزلانہ اشاروں کنایوں اور تلمیحات سے کام لے کر صرف ایک شعر میں ادا کر دیتا ہے۔ جس کا ہر اشارہ یا کنایہ ہزار داستان در آغوش ہوتا ہے۔"

اور اس میں شک نہیں کہ ان کے بعض معاصرین کی نظموں کے بارے میں یہ رائے غلط نہیں۔

یہاں اس واقعے کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ گذشتہ تیس سال میں آثر و فراق کی معاصرانہ جنگ نے اردو ادب میں جو شہرت حاصل کی اس کا نقطۂ آغاز آزاد کا یہی مضمون تھا۔ آزاد کے اس مضمون کے جواب میں جوش اور بعض دیگر نظم گو شعرا نے مل کر 'نقاد' کے فرضی نام سے "کلیم" میں ایک مضمون شائع کرایا جس میں صنفِ غزل پر شدید اعتراضات کیے گئے تھے۔ آزاد اصل مضمون نگار کا نام جاننے کے لیے بے چین تھے اور اس سلسلے میں انھوں نے کئی احباب کو خطوط لکھے۔ چنانچہ ساغر نظامی نے اپنے رسالہ "پیمانہ" میں

ان کے نام ایک شذرہ شائع کیا جس میں لکھتے ہیں :

"غزل کے استرداد میں جو مضمون 'کلیم' دہلی میں شائع ہوا تھا وہ اتنا مسکت اور مدلل تھا کہ آپ کو نہ صرف خاموش کر گیا بلکہ بیمار بھی ڈال گیا۔ اگر آپ تنہائی میں اعترافِ شکست کر لیں تو ہم آپ کو اب بھی بتا سکتے ہیں کہ آپ کا قاتل آپ کے دوستوں ہی میں سے ایک ہے ۔"

اس کے جواب میں آزاد نے طیش کھا کر یہ رباعی بھیجی۔

کہتے ہو کہ جچتی نہیں اب شانِ غزل
ممکن ہو تو ڈھا دیجیے ایوانِ غزل
سرکارِ غزل میں پل کے غزلوں سے یہ بیر
افسوس ہے اے نمک حرامانِ غزل

'کلیم' والے مضمون کا جواب فراق نے غزل کی حمایت میں "دورِ حاضر اور اُردو غزل گوئی" کے عنوان سے جولائی ۱۹۳۷ء کے 'نگار' میں شائع کرایا۔ اس کے جواب میں اثر لکھنوی (مرحوم) کا ایک مضمون "شعر بمدرسہ" کے عنوان سے نومبر ۱۹۳۷ء کے 'کلیم' دہلی میں شائع ہوا۔ جس میں بیخود موہانی اور صفی لکھنوی کے چند اشعار کے سلسلے میں فراق کی 'کم نگاہی' کے خلاف احتجاج کیا گیا تھا۔ اس کے جواب میں فراق نے پھر لکھا۔ اس کا جواب اثر نے دیا اور اس طرح یہ ادبی بحث ذاتیات کی چھان پھٹک تک پہنچ گئی۔

بہر حال ذکر تھا آزاد کی غزل پرستی کا۔ دراصل ابتدائی زمانے سے

فارسی اور اُردو کے غزل گو اساتذہ کے کلام کا مطالعہ کرنے سے غزل کی کلاسیکی روایات اور اس کا رنگ و آہنگ ان کے تخلیقی مزاج میں رچ بس گیا تھا۔ دوسرے وضع قدیم کے ماحول میں تعلیم و تربیت اور نئے علوم و افکار کی روشنی سے محرومی نے بھی ان کے فنی شعور میں وہ کشادگی اور فکر و احساس میں وہ نیرنگی پیدا نہ ہونے دی جو آبگینۂ فن کو سیّال بنا کر نئے نئے قالب ڈھالنے اور اظہار کے نئے اسالیب تراشنے کی جرات اور قدرت پیدا کرتی ہے لیکن بایں ہمہ آزاد اپنے عہد کے غزل گو شعرا کی پہلی نہ سہی دوسری صف میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔

ان کی غزل میں حالؔی کی واقعیت اور سادگی، حسرؔت کی پاکیٔ جذبات، فانؔی کی شدتِ احساس اور جگرؔ کے لہجے کی سرشاری کا لطیف امتزاج نظر آتا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے ان کی غزل روایتی حدود سے تجاوز نہیں کرتی۔ عشق کی نیرنگیاں، حسن کی کرشمہ سازیاں، اور کہیں کہیں حکمت و معرفت کے خیالات ان کی غزلوں کا سرمایہ ہیں۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ ان کے تجربات کا یہ محدود سرمایہ اس لیے گراں قیمت ہے کہ ان کا اپنا ہے مستعار نہیں۔ انھوں نے محسوس کی ہوئی حقیقتوں کو ہی شعری لباس میں پیش کیا ہے۔ اس لیے ان میں تازگی بھی ہے اور کیفیت بھی۔

یہ چند اشعار دیکھیے:

کاش اس کشمکشِ بیم و رجا سے چھوٹوں

تیری حسرت، تری اُمید میں کیا رکھا ہے

مجھ کو میرا دلِ بے تاب نہ جینے دے گا
کچھ مرے ساتھ مرے دل کو بھی سمجھا جانا

اس طرف میں ہوں کہ تجھ بن صبر آتا ہے نہ چین
اس طرف تو ہے کہ غافل بے خبر بھولا ہوا

جب ہمیں بزم میں آنے کی اجازت نہ رہی
پھر یہ کیوں پرسشِ حالات ہے یہ بھی نہ سہی

میں اور انحراف، مگر بدنصیب دل
میرا کہا کرے، نہ تمہارا کہا کرے

آ مگر اس قدر قریب نہ آ
کہ تماشہ محال ہو جائے

ان اشعار میں میر کی سی آپ بیتی کا احساس ہوتا ہے۔ آزاد کی غزلوں میں تجربات کی شدت اور کیفیت کے ساتھ ساتھ حسنِ بیان کی لطافتیں بھی کم نہیں۔

شبلی کا ایک مشہور فارسی شعر ہے:

من فدائے بُتِ شوخے کہ بہ ہنگامِ وصال
بمن آموخت خود آئینِ ہم آغوشی را

پتہ نہیں یہ توارد ہے یا ترجمہ۔ آزاد کے اس شعر کی بے ساختہ کیفیت دیکھیے۔

نثار اُس شوخ کے جس نے شبِ وصل

خود آئینِ ہم آغوشی سکھایا

آزاد کی غزلوں کا ایک نمایاں وصف داخلی فضا یا موڈ کی وحدت ہے ان کی بیشتر غزلوں میں جذبہ اور خیال کا ایسا ربط و آہنگ ملتا ہے جو اُن کے معاصرین کے کلام میں شاذ و نادر نظر آتا ہے۔ اس خوبی نے ان کی غزلوں کے حسن و تاثیر میں اضافہ کر دیا ہے۔ اکثر غزلیں پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ کوئی ایک شدید جذبہ یا تجربہ ان کا محرک تھا۔ جس نے تخیل میں غیر شعوری طور پر بہت سے نقوش کو جنم دیا۔ ان گنت ہم آہنگ تاثرات جو ان کے ذہن میں دھندلے تھے ایک ایک کر کے بیدار اور روشن ہونے لگے جنھیں انتہائے سادگی سے شاعر نے غزل کے رشتے میں پرو دیا۔ اس طرح بعض غزلوں کے مفرد اشعار معنوی اعتبار سے مختلف اور منفرد ہونے کے باوصف کوئی ایسا تضاد یا بُعد نہیں رکھتے جو پوری غزل کی فضا سے لطف اندوزی میں مانع اور مخل ہو۔ اس کے برعکس آزاد کی بعض غزلوں میں تجربے کی صداقت، نظم کا سا ارتقائے خیال پیدا کر دیتی ہے۔ مثلاً ایک غزل کے یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

آج سو سامانِ عشرت جلوہ گستر ہوں تو ہوں

اک خوشی تھی جل بسی، اک لطف تھا جاتا رہا

وحشتِ دل سے نہ گھبراؤں تو آخر کیا کروں

جس سے لطفِ زیست تھا وہ مشغلہ جاتا رہا

حسرتِ دنیا و مافیہا، نہ فکرِ عاقبت
دل سے ہر غم اک ترے غم کے سوا جاتا رہا

پہلے شعر میں سامانِ عشرت سے بے نیازی میں زندگی کی بے کیفی اور محرومی کا احساس شامل ہے۔ دوسرے شعر میں محرومی و نومیدی کا یہ احساس شدید ہو جاتا ہے اور تیسرے شعر میں اس وحشت کا راز کھلتا ہے کہ یہ دراصل محبوب سے دوری یا عشق میں ناکامی کا زخم ہے جس کی اذیت نے شاعر کے معنوی وجود کا شیرازہ بکھیر کر رکھ دیا۔ اس نوع کی جذباتی حقیقت شعاری آزاد کی اکثر غزلوں میں ملتی ہے۔

بعض غزلوں میں آزاد کی نشاط پرور طبیعت کسی خاص ردیف کے انتخاب سے گل کھلاتی ہے اور ایک خاص تجربہ پھیل کر پوری غزل پر محیط ہو جاتا ہے اس طرح کہ غزل کے مفرد اشعار آزاد اکائی کی شکل میں باقی نہیں رہتے۔ دراصل اس طرح کی غزلوں کو آسانی سے نظم کا نام دیا جا سکتا تھا۔ اس رنگ کی ایک غزل کے چند اشعار دیکھیے۔

سرسبز پھر بہار سے سارا چمن ہوا
معمور جلوۂ گل و سرو و سمن ہوا

پھر صحنِ گلستاں میں بساطِ طرب بچھی
پھر شغلِ مے کشی لبِ نہرِ چمن ہوا

پھر جام لے کے ساقیِ رنگیں ادا ہوا
پھر گرم نغمہ مطرب گل پیرہن ہوا

پھر جلسۂ طرب میں غزل خوانیاں چھڑیں
پھر انعقادِ محفلِ شعر و سخن ہوا

پھر چار سمت سرو قدوں کے ہجوم ہیں
پھر اجتماعِ لالہ رخانِ زمن ہوا

پھر ہم زبان ہر صنمِ گل بدن بنا
پھر مہربان ہر بتِ غنچہ دہن ہوا

آزاد کا دور تشکیک کا دور تھا۔ یہ تشکیک کہیں تو زندگی کے بارے میں روحانی نقطۂ نگاہ یا رویے سے پیدا ہو رہی تھی اور کہیں سائنسی اور عقلی علوم کے پہلو سے نکل کر مروجہ عقائد کو پرکھ رہی تھی۔ اس طرح جدید فکر اور جدید ذہنی فضا کی تعمیر ہو رہی تھی۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے آزاد کے یہاں سوچ یا انفرادی فکر کا رجحان تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے لیکن تشکیک کا ایک صحتمند انداز ان کے کلام میں جا بجا نظر آتا ہے۔ آزاد صوفی منش نہیں تھے۔ کلاسیکی غزل کی روایات سے متاثر ہونے کے باوجود انھوں نے تصوف کے مفروضوں یا مضامین کو نظم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ تاہم ان کی بعض غزلوں میں حیات اور کائنات کے بارے میں ایک حکیمانہ ردعمل کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ یہ کارگاہِ عالم کیا ہے؟ اس میں ہنگامۂ ہستی کی کیا حقیقت ہے؟ موجودات کا وجود اعتباری ہے یا حقیقی؟ اس قسم کے سوالات نے انھیں کبھی پریشان نہیں کیا۔ اس لیے کہ کروڑوں انسانوں کی طرح وہ انسانی وجود اور کائنات کی اصلیت اور حقیقت پر ایمان رکھتے تھے۔ اس طلسمات کی بوالعجبیاں اور تلخیاں بھی انھیں اس کی رنگینیوں اور نشاط انگیزیوں کی خاطر گوارا تھیں۔ لیکن جب وجود مطلق کو حیات و کائنات کا خالق کہا گیا ہے اس کی حقیقت کے بارے میں انھوں نے کبھی کبھی ضرور سوچا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا پہلا تاثر کچھ اس نوعیت کا ہے۔

نہ تو ہے اور نہ تیری تجلیاں محدود کہاں تک آنکھ کرے وسعتِ نظر پیدا

یہ انسان کے عجز نگاہ کا یا اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ وہ ادراک حقیقت کے ایک خاص آئین کا پابند ہے۔ اس لیے بیکراں وجود اور لامحدود تجلیاں رکھنے والا انسان کے حلقۂ نگاہ میں کیونکر سما سکتا ہے۔ اس کے بعد یہ دو شعر ملاحظہ ہوں۔

جس نے دیکھا ہی نہیں اُس نے تجھے کیا جانا لاکھ تجھ کو ترے اوصاف میں یکتا جانا
اور بے جانے ہمارا ماننا ممکن نہیں سخت مشکل ہے کہ اُس کا جاننا ممکن نہیں

پہلے شعر میں جو استفہامی تشکیک ہے دوسرے شعر کا تاثر اس کا فطری اور منطقی نتیجہ ہے اور اس نتیجے پر وہی پہنچ سکتا ہے جو انسانی وجود کی حقیقت اور انسانی شعور کی اہمیت اور امکانات پر یقین رکھتا ہو اور حقائق حیات جاننے کے لیے 'مضامین غیب' پر نہیں بلکہ اپنے تجربات اور اپنی بصیرت پر بھروسہ کرتا ہو۔ افسوس کہ آزاد کے کلام میں اس نوع کے حکیمانہ اشعار کی تعداد بہت کم ہے لیکن جو ہیں ان میں تڑپ اور تازگی ہے۔

آخر میں آزاد کی ایک ایسی جرات اور ان کے کلام کی ایک ایسی خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں جو انھیں اپنے غزل گو معاصرین سے متمائز کرتی ہے۔ اور وہ ہے غزل کی روایتی ہیئت یا فارم میں ایک تجربہ۔ ان کے استاد حالی نے صرف مواد اور موضوعات کے اعتبار سے غزل میں کچھ تجربے کیے تھے اور اس لحاظ سے اس کے دامن میں کچھ وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے غزل تو کیا شاعری کی کسی بھی صنف میں کوئی تجربہ کرنے کی ہمت ان میں نہیں تھی۔ ان کے شاگرد رشید آزاد نے اس کی تلافی کی کوشش کی۔ اس تجربے کو آزاد نے اپنی بعض غزلوں میں مستقل طور پر برتا ہے اور اسے 'ترصیع جدید' کا نام دیا ہے۔ اس کی توضیح و تعریف خود آزاد نے ان الفاظ میں کی ہے۔

"(غزل کا) مطلع تو حسبِ دستور رواج قدیم ہی کے موافق ہوتا ہے لیکن باقی اشعار میں کبھی مقطع کے علاوہ اور کبھی بشمول مقطع۔ تمام دو دو شعروں کے اول مصرعے انگریزی نظم کی طرح ہم قافیہ ہوتے ہیں

اور ہر دو شعر کے بعد اول کے دونوں مصرعوں کا قافیہ بدل جاتا ہے مگر ثانی مصرعوں کا نہیں بدلتا۔"

یہ تعریف آسان ہوتے ہوئے کچھ پیچیدہ سی ہے۔ اس لیے "ترصیع جدید" کی اصل صورت ذہن نشین کرنے کے لیے اس کا ایک نمونہ ملاحظہ فرمائیے۔

آؤ پھر موقع ہے کچھ اسرار کی باتیں کریں
صورتِ منصور بہکیں دار کی باتیں کریں
آؤ پھر عہدِ وصالِ یار کی باتیں کریں
داستانِ لطف چھیڑیں، پیار کی باتیں کریں
آؤ پھر اس جلوۂ گل بار کی باتیں کریں
پھول برسائیں، گل و گلزار کی باتیں کریں
آؤ پھر اس ساقیِ دلبر کا چھیڑیں تذکرہ
آؤ پھر اس شاہدِ میخوار کی باتیں کریں
آؤ پھر اس ہمدمِ کافر کا چھیڑیں تذکرہ
آؤ پھر اس یارِ نادیں دار کی باتیں کریں
آؤ پھر ارمانِ محرابِ عبادت بھول جائیں
آؤ پھر اس ابروئے خمدار کی باتیں کریں
آؤ پھر ایقانِ اعجاز و کرامت بھول جائیں
آؤ پھر اس لعلِ افسوں کار کی باتیں کریں
آؤ پھر اس دل شکن انکار کا قصہ سنائیں
آؤ پھر اس جانفزا اقرار کی باتیں کریں

آؤ پھر اُس بامزہ تکرار کا قصہ سُنائیں
آؤ پھر اُس صلح نا پیکار کی باتیں کریں
حضرت آزاد سب نامحرم اسرار ہیں
کس سے بے خوفِ فساد اسرار کی باتیں کریں

آزاد کے مجموعۂ کلام میں اس "ترصیع جدید" کے متعدد نمونے ملتے ہیں۔ باوجود اس کے کہ یہ نظمیں ان کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہیں۔ لیکن ان میں کہیں بھی تکلف یا تصنع کا احساس نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے شاعرانہ تجربات اپنے موثر اظہار کے لیے کسی ایسے ہی فارم کا تقاضہ کر رہے تھے اور وہ اس طرح کے تجربات سے روایتی غزل کے دامن کو وسیع تر کرنے کے خواہاں تھے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ اس طرح انھوں نے غزل کو بہ لحاظ ہیئت کچھ اور خود ساختہ پابندیوں میں جکڑ دیا۔ اور حاصل اس کے سوا کچھ نہیں ہوا کہ غزل کے دو مصرعوں یا مفرد شعر میں جو واقعہ یا تجربہ بیان کیا جاتا ہے اسے مقفّیٰ STANZA کی صورت دے کر چار مصرعوں میں ادا کیا گیا ہے۔ ان کی اس طرح کی غزلوں میں (اگر انھیں غزل کہا جائے) نظم کی طرح ارتقائے خیال بھی نہیں ملتا۔ اور ایک اہم بات یہ کہ انھوں نے غزل کی روایتی تخیلی فضا اس کے مخصوص رموز و علائم اور لفظیات سے گریز نہیں کیا۔ نہ ہی اس کی ضرورت محسوس کی۔ اس صورت میں ان کے اس تجربے کے امکانات اور بھی محدود ہو گئے ــــ ان کوتاہیوں کے باوصف آزاد کا کلام اپنی شگفتگی شادابی، سادگی بیان اور تازگی احساس کی وجہ سے کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

تراشیدہ

(ایک جائزہ)

عصر حاضر کا تخلیقی ذہن اور کردار مختلف اور متضاد رنگوں اور رویوں کو اپنے دامن میں چھپائے ہے۔ کچھ نئے تجربے، کچھ اچھوتی آوازیں کبھی اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہیں کبھی بیزار اور برگشتہ۔ بعض نوجوان شعرا کی انفرادیت کے نقوش کہیں چمک اٹھے ہیں، کہیں دھندلا گئے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ گزشتہ دس پندرہ سال کے عرصے میں اُردو شاعری میں، ایک نئے شعور و احساس نے نئے امکانات کی جستجو کی ہے۔ بالخصوص نظم کے میدان میں موضوع، مواد، فضا، کیفیت، تکنیک اور لب و لہجہ کے اعتبار سے نئی راہوں اور نئی منزلوں کے نشانات واضح نظر آتے ہیں۔

اس دور میں جن نوجوان شعرا نے اپنے سنجیدہ تخلیقی انہماک اور منفرد آواز سے اپنی طرف متوجہ کیا، ان میں شاذ تمکنت کا نام نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ 'تراشیدہ' ان کا پہلا مجموعۂ کلام ہے۔ شاذ نئی پود کے ان خوش نصیب فنکاروں میں سے ایک ہیں جن کے کلام نے مجموعہ کی اشاعت سے قبل ہی اہلِ نظر کے حلقوں میں اعتبار پیدا کر لیا تھا۔

وہ نئی پود کے دوسرے شعرا کی طرح بسیار گو نہیں۔ کم کہتے ہیں لیکن ان کی ہر نئی تخلیق ان کے نمو پذیر فن کی ایک نکھری اور سنوری ہوئی صورت رہی ہے۔ اظہار و اسلوب کی تراش و تزئین، نئی تکمیل کے احساس اور ہیئتی سانچوں کے اعتبار سے ان کا مزاج کلاسیکی ہے۔ (اس مجموعے میں ایک بھی آزاد نظم نہیں) داخلی اور تخیلی فضا، حسن و عشق کی کیفیات اور مظاہر فطرت کی طرف ان کا والہانہ رویّہ، فکر و احساس کی رومانی افتاد کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ عصری زندگی کے حقائق اور مسائل کا جذب و اثر اور ایک رجائی اندازِ نظر ترقی پسند تصورات سے شاذ کی ذہنی وابستگی کا ثبوت ہے۔ ان مختلف عناصر کے موزوں امتزاج نے شاذ کی شخصیت اور شاعری میں انفرادی آب و رنگ پیدا کیا ہے۔

شاعری اُن کے یہاں داخلی تصویر کشی ہے۔ ان کی 'خلوت آرائی' اور خود کلامی دراصل باطنی حقیقتوں کے ادراک یا عرفانِ ذات کا ذریعہ ہے۔ اس لیے بعض ترقی پسند شعرا کی طرح گرد و پیش کے ٹھوس اور سنگین حقائق ان کی شاعری کا محرک اور موضوع نہیں بنے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کی شاعری اجتماعی احساس سے عاری ہے۔ یہاں اجتماعی احساس سے مراد عصری زندگی کے تضادات اور سماجی حقائق کا وہ تیکھا احساس ہے جو فن کار کی منفرد آواز کو اپنے عہد کی آواز بناتا ہے۔ جو تخلیقی فکر کو شفاف، شاداب، کشادہ اور نمو پذیر رکھتا ہے۔ فیض، راشد، اختر الایمان، مجید امجد، ابنِ انشا اور عارف عبد المتین کے شعری کردار میں اجتماعی شعور و احساس کی یہی وہ مقدس چنگاری تھی جو انھیں میرا جی کے مکتب سے آزاد اور بلند کر سکی۔ شاذ تمکنت کی شاعری میں بھی اپنے عہد کی زندگی کے حقائق کا احساس کہیں واضح اور روشن اور کہیں دھندلے نقوش

کی شکل میں ملتا ہے۔ 'خلا کی رقاصہ'، 'گہن اور دھوپ'، 'میرا فن میری زندگی'، اور 'نژاد' جیسی موثر نظمیں اس حقیقت کا واضح ثبوت ہیں۔ مجموعے کے آغاز میں شاذ نے صحیح لکھا ہے ــــ "ان چند نظموں اور غزلوں کی مثال میری اپنی ذہنی اور روحانی سوانح عمریوں کی سی ہے۔ جن کے ذریعے میری داخلی اور خارجی زندگی اور اس کے مظاہر کی نقاب کشائی ہوتی ہے ..... یہ شعر غمِ ذات اور غمِ کائنات کی شاعرانہ تفسیریں ہیں .... میری دانست میں غمِ ذات عبارت ہوتا ہے غمِ کائنات سے۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں ــــ "سچا ادیب و شاعر وہی ہے جو اپنے جذبات کی زیریں آنچ سے تپ کر تخلیق کی ذمّہ داری سے عہدہ برآ ہو۔"

ان اشاروں سے شاذ کے تصوّرِ فن پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کی خلوت کی باتوں نے جذبات کی زیریں آنچ میں تپ کر ہی تخلیق کا پیکر اختیار کیا ہے۔ لیکن ان کی شاعری میں جذبات کی زیریں آنچ سے زیادہ اہم وہ رچا ہوا شعورِ فن اور تکمیلِ فن کا احساس ہے جس کی تربیت میں کلاسیکی روایاتِ شعری، تزکیۂ فکر اور انہماک و ریاضت کا بڑا اثر ہے۔ نظم ہو یا غزل وہ 'خونِ دل سے ہی باغبانیٔ فن' کا قانون لکھتے ہیں۔ اپنی تخلیقات کو انھوں نے ذہنی اور روحانی سوانح عمریاں شاید اس لیے بھی کہا ہے کہ وہ اپنی شاعری کو اس صدی کی اُس عام رومانی شاعری سے متمائز کرنا چاہتے ہیں جس پر جذباتیت اور ماورائیت کا غلبہ رہا۔ اور اس میں شک نہیں کہ شاذ تمکنت کا عشق اختر شیرانی کے تصوّرِ عشق سے کہیں زیادہ ارضی اور حقیقی ہے۔ اس پر خارجی زندگی کے آسیبی سایے رینگتے نظر آتے ہیں۔ وہ زندگی اور کائنات سے شاعر کے ذہنی اور روحانی رابطوں کو توڑتا

نہیں، انھیں مستحکم اور محبوب بناتا ہے۔ یہاں پہنچ کر غمِ ذات، غمِ کائنات میں اس طرح تحلیل ہو جاتا ہے کہ پھر اسے الگ پہچانا نہیں جاتا۔ عشق کا درد عرفانِ حیات بن جاتا ہے۔ 'میرا فن میری زندگی' میں شاذ نے اپنے فن کے سرچشموں کا احاطہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

کتنی کٹیاؤں کے سہمے ہوئے بے نور چراغ
ہو گئے ہیں مرے افکار کی منزل کا سراغ
کتنے سوئے ہوئے چولھوں کا پریشاں بھوبھل
چشمِ بینائے تخیل کا ہے کورا کاجل
کتنے ہونٹوں پہ دعاؤں کی کسک دیکھی ہے
کتنے جلتے ہوئے زخموں کی تپک دیکھی ہے
کتنی آنکھوں میں تھکی ہاری چمک دیکھی ہے
کتنے ہاتھوں میں گدائی کی جھجک دیکھی ہے
تیرے عرفان میں وہ دیدۂ بینا پایا
دولتِ زیست ملی، غم کا قرینہ پایا

شاذ تمکنت کی شاعری میں احساس کی تڑپ اور سوچ کی ایک زیریں لہر کے ساتھ ساتھ محاکات کی قوت اور تخیل کی امارت عشق اور زندگی کے اسی ارفع تصوّر کا فیضان ہے۔

اس مجموعے کی اکثر نظمیں اچھوتی تشبیہوں، لطیف استعاروں اور تمثالوں سے آراستہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاذ کی نظموں کا سب سے نمایاں وصف وہ شعری تمثال

(Imageo) ہیں جو قاری کو صرف خیال و معنی نہیں دیتے بلکہ اس کے دامنِ احساس کو رس، رنگ، سگندھ اور سنگیت کے نشاط و انبساط سے بھر دیتے ہیں۔ شاذ تمکنت کی حسّی صلاحیتوں میں سامعہ سب سے زیادہ تیز اور تیکھا ہے۔ لفظوں اور ترکیبوں کے در و بست، تراش و ترکیب اور صوتی مناسبت کا جیسا رچا ہوا احساس انھیں ملا ہے ان کی عمر کے کسی شاعر کے یہاں مشکل سے ملے گا۔ وہ دوسرے حواس ظاہری اور باطنی سے بھی سامعہ کا لطف لیتے ہیں۔ پُر آہنگ، سامعہ نواز الفاظ ان کی شاعری میں ترجیحی حیثیت رکھتے ہیں۔ کائنات کی ہر شے میں وہ سنگیت کا عنصر تلاش کر لیتے ہیں۔ ان کے شعری تمثالوں میں اس نغمہ نوازی کی کیفیت دیکھیے۔

میں ایک عمر سے ہوں سازِ درد کی جھنکار
گلال رُخ کا قبا کی تراش جسم کا راگ

شب گداز

بھونرے گاتے ہوئے کاجل کی قبائیں پہنے
رقص کرتی ہوئی چڑیوں کے سہانے دوہے

نارسا

نیند کے کنج میں یادوں کے شگوفے چٹکے
رس سے چھلکی ہوئی باتوں کی چھنکتی جھانجن

نیند کی وادی میں

پو پھٹے دُور سے مسجد کی اذاں کا لہرا
نیم خوابی میں برستے ہوئے پانی کی صدا

یاد

بوندیں لہو کی قلب سے
سن سن ٹپک کر رہ گئیں
موتی تری رفتار کے
چھن چھن کر بکھر رہ گئے

ایک صبح

شوکتی ندیوں کا سماں بخش دے
کوکتی کوئلوں کی زباں بخش دے
بھونرا اک پرفشاں لیلِ نغمہ نہ ہو
جگنو آوازِ فطرت کا شعلہ نہ ہو

نغموں کی مسیحائی

رسیلی مدبھری خاموشیوں کی مست الاپ
یہ راگنی یہ قمر کے سنہرے پاؤں کی چاپ

دیارِ نیم شبی

بندھے ہوئے ہیں امنگوں کے پاؤں میں گھنگرو
بہکتی گاتی ہوئی نغمگی بکھرتی ہے

عہدِ وفا

چاند کے سینے میں لو دیتا ہے سنگیت کنول
رس میں ڈوبا ہوا سُر تال سے بوجھل بوجھل

مریم نغمہ

صبح سورج کے مجیرے میں کرن کے گھنگرو
بج اٹھیں پہ تری پازیب کا لہرا نہ ملا
آخری تمنّا

الغرض اس طرح کے غنائی تمثال شاذ تمکنت کی نظموں میں بکثرت ملتے ہیں اور خود انھیں اعتراف ہے۔

میں نے ہر رنگ میں سنگیت کی پوجا کی ہے
آسرا کس کا تھا نغمات کے دامن کے سوا

فطرت اور پُرفسوں رات کا دامن انھیں بار بار اپنی طرف اس لیے کھینچتا ہے کہ اس کی پہنائی اور تلون، اس کے ابدی سکوت کی نغمگی اور پُراسرار افسردگی میں انھیں اپنی شخصیت اور اپنے باطنی وجود کا آہنگ ملتا ہے۔ رات کے ہر پہر کی اچھوتی اور بے نام اداؤں کی نقش گری کرتے ہوئے گویا وہ اپنے ہی داخلی آہنگ کی مصوری کرتے ہیں اس لحاظ سے 'آخرِ شب'، 'زخمی دریچے'، 'اے بادِ خزاں کے نرم جھونکو!' اور 'دیارِ نیم شبی' ان کی نمائندہ نظمیں کہی جا سکتی ہیں۔

شاذ کی نظمیں پابند اور معرّا ہونے کے باوصف تکنیک کی تازگی اور تنوع کی دلآویز مثال ہیں۔ فضا کی تخلیق، گھریلو اور دیہی ماحول کی جزئیات کا احساس، لہجے کی پُروقار نرمی، غنائی دلفریبی اور خوب صورت تمثالوں سے نظم کی تعمیر اور تکمیل ان کے فن کا جوہر ہے اور یہی وہ عناصر ہیں جو ان کے فن کے منفرد خط و خال کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

تاہم ایک عام قاری کو یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ تمثالوں کے شوقِ فراواں نے

ان کی بعض نظموں مثلاً 'خوں بہا' اور 'نغموں کی مسیحائی' میں ایک طرح کی ژولیدگی پیدا ہوگئی ہے۔ کہیں کہیں بے جا آرائشگی اور تراکیب کی کثرت نے نظموں کو بوجھل بنادیا ہے۔ اسی کوتاہی کے نتیجہ میں متعدد نظموں میں تعمیر یا ارتقائے خیال کا احساس نہیں ہوتا۔ الگ الگ بعض تمثال تاثر آفریں ہیں لیکن وہ نظم کے مجموعی تاثر کی ترسیل میں سہارا نہیں دیتے۔

شاذ کی غزلوں میں بھی ان کے شعری کردار کی انفرادیت جھلکتی ہے اگرچہ اتنی نمایاں نہیں جتنی نظموں میں ہے۔ یہاں تمثال آفرینی اور آرائشگی کے بجائے سادگی احساس و بیان اور ندرتِ خیال کی جستجو ہے۔ غزل کے روایتی علائم کو شاذ نے ہنرمندی سے برتا ہے۔ اگرچہ اساتذہ کی زمینوں میں کہیں کہیں اساتذہ کے مضامین کا سایہ بھی پڑتا ہے لیکن غزل میں اپنی آواز اور لہجے کو پانا نظم کی بہ نسبت دشوار بھی تھا اور وہ اس کوشش میں ناکام نہیں۔ انھوں نے غزل کے تمام کلاسیکی آداب کا پاس و لحاظ کرنے کے باوجود، اس میں احساس و تاثر کے نئے پہلوؤں اور نئے تجربوں کو سمونے کی کوشش کی ہے۔ یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

سامنا ہو تو وہی بوجھ سا جیسے دل پر
تم سے مانا کہ کسی بات کا پردہ بھی نہیں

اب یہ سوچا ہے ترے کوچے سے آتے آتے
اپنے سب نقشِ قدم ساتھ اٹھا لائیں گے

جانے والے تجھے کب دیکھ سکوں بارِ دگر
روشنی آنکھ کی بہ جائے گی آنسو بن کر

روؤ رہا ہوں کہ ترے ساتھ ہنسا تھا برسوں
ہنس رہا ہوں کہ کوئی دیکھ نہ لے دیدۂ تر

یوں تو اس دور میں جب ہر نوجوان شاعر مجموعے کی صورت میں اپنی نو مشقی کا سرمایہ لیے جنسِ سند کا طالب ہے، اُردو شاعری کا حال خاصہ تشویش ناک ہے لیکن اگر 'تراشیدہ' جیسے چند مجموعے بھی سال میں شائع ہو جائیں تو جدید اُردو شاعری کے مستقبل سے مایوس ہونے کی ضرورت نہیں۔